



Сергей
ЮРСКИЙ

*Кого люблю, того
здесь нет*

SHOUT
SHARE **IT**



Annotation

Актер и режиссер Сергей Юрьевич Юрский известен и как автор автобиографической и художественной прозы.

«Кого люблю, того здесь нет» – воспоминания о друзьях и близких людях, которых нет уже на этом свете: Юрий Юрский, Георгий Товстоногов, Дмитрий Покровский, Фаина Раневская, Александр Володин, Николай Волков, Евгений Евстигнеев... Книга «написана от переполненного печалью сердца, но рассказывая об ушедших, автор будет стараться вспоминать и много забавного, что было в их жизни и чему он был свидетелем...»

- Сергей Юрский



- ☐ Юрий Сергеевич

- ☐ Прощание

- ☐ Теперь и навсегда

- ☐ Гусар

- ☐ Последняя роль Раневской

- ☐ Двойной взлет

- ☐ Было

- ☐ Их двое

- ☐ С ними

- ☐ Мотор!

- ☐ Обрыв

- ☐ Соня

- ☐ Миша

- ☐ Весна

- ☐ Монолог



- ☐ На смерть Александра Володина

- ☐ Послесловие к монологу

- ☐ «Железный класс»

- ☐ Игроки

- ☐ Человек без галстука

- ☐ Петербуржцы

- ☐ Женя Романова

- notes

- ☐ 1

Сергей Юрский

Кого люблю, того здесь нет

Цель этого предисловия – оградить потенциального читателя от возможной ошибки. Автор имеет некоторую надежду, что читатель представляет, с кем он имеет дело. И если представляет, то знает, что в характере автора эдакая постоянная ирония, шутливость или даже порой издевка над разными жизненными явлениями. Так оно и есть на самом деле.

Но! В данном случае вы держите в руках книгу, написанную от переполненного печалью сердца. Автор заранее сообщает, что название – КОГО ЛЮБЛЮ, ТОГО ЗДЕСЬ НЕТ – вовсе не лукавое подмигивание, намекающее на адюльтер или игру в прятки.

Это строчка из старинной песни. И в данном случае речь идет о самых дорогих автору людях, которых нету уже на этой земле.

Надо помнить, что печаль должна быть сдержанной, даже глубокий траур не может быть бесконечным. И автор помнит об этом. Поэтому, рассказывая об ушедших, он будет стараться вспоминать много забавного, что было в их жизни и чему автор был свидетелем.

Кроме того, автор сознает, что герои этой книги – люди известные. Это публичные люди. Это творцы, оставившие глубокий след в разных искусствах, в литературе; это люди, имевшие широкую, иногда даже международную популярность. Следовательно, их многие знали и многие помнят. Возможно, читатели имеют свое собственное о них представление. Тогда эта книга будет дополнением к тем образам, которые носит читатель в своей душе.

И наконец, последнее. Автор уже довольно долго живет на свете. Список тех, кого он близко знал и кого уже нет с нами, очень велик. Отдавая дань своим выдающимся современникам и друзьям, автор не ленился и написал весьма большое количество эссе и статей о них. Их так много, что они просто не могут все вместиться в эту небольшую книгу. Поэтому автор вместе с редактором отбирает часть из большого списка эпитафий. Это никак не очередь по рангам или по произволу. Это требование, которое предъявляет форма, композиция книги.

При этом автор низко кланяется всем, кто вдохновлял его на погружение в литературные воспоминания. Они будут ждать своего часа.

А мы с читателем начнем, и да не минуют нас в разговоре об ушедших ни чувство юмора, ни свободное дыхание жизни,

которым были наполнены эти выдающиеся люди.

Москва,

18 марта 2004

Юрий Сергеевич

Круг талантливых людей...

Такое поколение – битое и частично убитое, лишенное уюта, комфорта, внутренне чуждое власти и полностью зависимое от этой власти, отрезанное под страхом кары от своего прошлого – и все-таки сохранившее высоту духа и юмор и то, что называют распылчато «интеллигентностью», а говоря конкретнее, способность думать об общем благе и сострадать ближнему и дальнему без всякой выгоды для себя. Круг талантливых людей! Теперь-то я понимаю, что это были люди, попросту наделенные христианскими добродетелями и образованностью. Но тогда... в те сороковые, пятидесятые... я таких слов не знал, а они знали, да постарались не помнить... слишком опасно!

Юрий Сергеевич Юрский (Жихарев) был ярким человеком. Весь круг его общения были люди неординарные, и в этом кругу отец верховодил. Артист, видимо, был превосходный. На сцене я его не видел – не застал, но его умение рассказывать истории, анекдоты, умение показывать, его розыгрыши, его чтение, а он знал массу и стихов, и прозы, и пьес, его юмор, живая мысль, которая всегда сверкала в его оценках и суждениях, – всему этому я свидетель, зритель, слушатель. И это счастье моего детства.

Но было и другое – смертная тоска отца, мучительное раздвоение: искренняя вера в идеалы и осознание реальности как смеси фальши и насилия. И еще была... тайна. И еще было обостренное чувство вины.

Страшная ли тайна была? Да нет! Происхождение: мать – дворянка, дед – священнослужитель и богослов. За это уже (коротко) отсиджено в тюрьме в 35-м и отбыта ссылка с семьей. Отцу повезло: «наказание за происхождение» было для него мягким, и ссылка была культурная – в Саратов.

Я родился в Ленинграде, но уже нескольких месяцев от роду оказался в Саратове. Так что этот город для меня не чужой. По свидетельству очевидца – историка цирка профессора Ю.Дмитриева, – цирковая судьба Юрского определилась смелым поступком Я.С.Ганецкого – директора ГОМЭЦ (Государственное объединение музыки, эстрады, цирка). Раньше Ю.С. снимался в кино, руководил в Ленинграде маленьким театриком, был там режиссером и актером, после закрытия Театра-клуба занимался эстрадной режиссурой. Ганецкий после беседы с опальным, высланным из города сотрудником собственным решением назначил его сразу худруком цирка в Саратове. «Это было как гром среди ясного неба», – свидетельствует театровед и историк

цирка Ю. Дмитриев. Ю.С. доверие оправдал; много и плодотворно работал в новом для себя жанре. В Саратове были им довольны. А потом страну снова потрянуло на повороте. Сталин «срезал» очередной слой: кончилась «ежовщина», и власть в репрессивном аппарате взял Берия. Для повышения авторитета нового силовика была проведена малая реабилитация. Кого-то освободили из заключения, кого-то вернули из ссылки. Отцу повезло – он был из тех, кого вернули. Простили – и орденом наградили, и звание Заслуженного артиста дали. Он стал худруком ленинградского, а позже (во время войны) московского цирка. Его приняли в партию и допустили до больших руководящих должностей – в 43-м году он возглавил художественное руководство всей системой цирков СССР. Значит...? Значит, квиты и все забыто? Можно больше не хранить тайну? А вот почему-то нет! И не только все подробности происхождения скрывались от меня – наследника, но даже и фамилия настоящая – Жихарев. Юрский ведь актерский псевдоним, взятый еще в гимназические годы в подражание известным украинским театральным гастролерам. Многоцерковный яблочный городок Стародуб, откуда родом отец, стоит на границе брянских и малороссийских черниговских земель. Жихаревы – фамилия распространенная в тех краях. Не высших степеней, но вполне благородная. Жихарев – отец отца, неведомый мне дед, фотография которого стоит теперь на моем столе, не вызывая никаких ассоциаций. А бабушка (тоже неведомая) и вовсе из Гудовичей – графский род. Давно оба умерли, и неизвестно, где их могилы. Разметало всю семью. И фамилии исчезли. Сестра Юрия Сергеевича Вера стала по мужу Кулышевой, муж–военный, погиб в Киеве в самые первые дни войны. Сама Вера мучительно боролась за жизнь, трудно и одиноко растила двух сыновей и тихо умерла от непосильной ноши. Брат, Анатолий Сергеевич, – ученый-экономист – о нем единодушно говорили: «Талант, большой талант!» – умер в Ленинграде в блокаду от голода. Нет больше Жихаревых.

НИКОГДА! Никогда отец не говорил на эти темы. В поступках отец был смелым человеком, но подспудно, в глубине сознания, ощущение своей чуждости, ощущение постоянной опасности не уходило. Нельзя не вспомнить, что смелый начальник Ганецкий – благодетель не только отца, но и других гонимых, старый большевик, соратник Ленина – конечно же был впоследствии арестован и погиб в тюрьме.

Вот они, тайны отца. И тут уже начинается чувство вины. И за свои грехи, а они есть – есть у каждого, даже такого чистого человека, каким был Юрий Сергеевич. Но не только за свои. Вина от стыда за несправедливость, которой не смог противостоять, за

невозможность помочь или за недостаточную помощь. Как личную вину отец переживал репрессии, коснувшиеся близких и дальних знакомых, любые антисемитские выпады или кампании, откровенную ложь лозунгов и политических заявлений. Черты донкихотства были не только в его внешности, но в его натуре. Однако «враждебные мельницы» его времени были так высоки, что добраться до них было практически невозможно. Они размахивали крыльями, дробя и ломая судьбы. А ему оставалось только размахивать руками, стоя в отдалении. И от этого было стыдно, и было постоянное чувство вины. Отсюда вино. И водка.

Безнадежная попытка забыться и быть веселым, как в молодости, когда еще не знал, не видел, недопонимал то, что происходило. Очень крепко пил мой отец. И весь круг его друзей – таких одаренных, таких замечательных – тоже пил.

Отец носил оформленную бородку и усы. Каждый день подбривал. По утрам он бывал так хорош. Стихами, ролями, цитатами и неожиданными мыслями, каламбурами была наполнена его голова. И в похмельной легкости (или тяжести – не имеет значения) они рвались наружу, в голос в великолепных интонациях его красивого низкого баритона. Гоголь, Пушкин, Достоевский, Чехов, Горький, Бунин вперемежку с какими-то куплетами, старыми студенческими песенками, вчерашними впечатлениями. «Люблю красивые непонятные слова...» – цитировал отец монолог горьковского Сатина. И действительно сам любил (как он сам выражался)... «говорить слова».

Презумпция... Презумпция!!! (много раз) – Презумпция!

«А может быть, я и не человек?» – «Вчера в клубе говорят Шекспир, Вольтер. А я не читал. А сделал вид, что читал. И другие тоже, как я» (это из Чехова).

«Рениха! Реникса! О если бы не существовать!!» (опять Чехов).

«В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте» (Гоголь).

«У приказных ворот/ собирался народ/ густо. / Говорил в простоте,/ что в его животе / пусто» (А.К.Толстой).

«Человек – это не ты и не я, человек – это ты, я, Наполеон, Навуходоносор... Он уйдет... вот увидите... – он уйдет...» (Горький).

«Наша жизнь коротка, / все уносит с собой./ Наша юность, друзья, / пронесется стрелой. / Проведемте, друзья, эту ночь веселей. / Пусть студентов семья соберется тесней (из Л.Андреева).

«Мы все глядим в Наполеоны./ Двуногих тварей миллионы/ для нас орудие одно./ Нам чувство дико и смешно» (Пушкин).

Среди этих слов, восклицаний и бормотаний услышал я

впервые и не сознавая, что это, собственно, такое – отрывки, фразы, обороты псалмов, молитв, церковных возгласов. Для меня это были «красивые непонятные слова», лишённые всякого смысла. А на самом деле смысл был, только был он отцовской тайной. «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых, и на пути грешных не ста, и на седалищи губителей не седе, но в законе Господни воля его, и в законе Его поучится день и ночь».

Потом какие-то шуточки сегодняшнего дня... потом напев: «Проведемте, друзья, эту ночь веселей... Пусть студентов семья соберется тесней...» И опять: «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых...» И много раз: «Блажен... иже не иде...» Потом отец одевался, выкуривал папироску-другую и говорил: «Зюка (так он меня называл), я сегодня поздно. Скажи мамке, чтоб не сердилась (он ударял на первом слог), у меня после репетиции партсобрание. Длинное. Надо идти. Ни пуха тебе на занятиях». И отправлялся. Шел. А я тогда и не связывал «блажен муж, который не ходит...» и реальность. Много лет потом уж связал – начало первого псалма царя Давида... открытие Псалтири.

Я обожал отца и страдал за него. Мы жили не просто скромно, мы жили бедно. Но понимаю я это только сейчас. А тогда... все обволакивалось отцовским юмором, его фантазией, его совершенно аристократическим умением довольствоваться минимальным. У отца было много друзей в самых разных областях искусства. Он всех их привлек к работе в цирке. Мы жили – целых 5 лет – за кулисами московского цирка на Цветном бульваре. Жили в гардеробной, то есть просто в одной из гримборных – полторы маленьких сугубосмежных комнатки в углу большого коридора, где одевались, репетировали и готовились к выходу на манеж цирковые артисты. Но я никогда не испытывал чувства ущемленности. Отец княжеским жестом распахивал дверь и восклицал: «Жека (так он называл маму – Евгению Михайловну), у нас гости!» И к нам входил писатель Виктор Ардов... входил знаменитый театральный художник В.Ф.Рындин, известный драматический артист А.А.Ханов, великий М.Румянцев (Карандаш – его гримерная соседствовала с нашей «квартирой»), старые цирковые куплетисты Рашковский и Скалов... И все, все они в эти годы работали для цирка. Исаак Дунаевский писал музыку для новых программ, Рындин оформлял и покрывал арену изумительными коврами, на которых в интермедиях танцевали выдающиеся балерины Большого театра. Ханов громовым голосом читал стихи пролога.

Цирк сверкал известными именами: сестры Кох, Дуров, клоун-эквилибрист Лазаренко, Ирина Бугримова, аттракцион с мотоциклами на вертикальной стене Маяцкого, воздушный полет

– Морус, клоуны Роллан и Дубино, коверный Карандаш, канатоходцы Цовкра, Кио, икарийские игры Плинер... В цирк в эти годы ходили все слои населения: и отпускные солдатики, и brave офицеры с дамами, и служащие, и дети с мамами, и безнадзорные подростки, и интеллигенция. Ежегодно проходили смотры новых номеров, и ежегодно показывались национальные цирковые программы разных республик Союза.

Была создана студия разговорных жанров при цирке. Бывшие фронтовики ринулись в клоуны. Среди первых поступивших был Юра Никулин – будущий великолепный и несравненный Юрий Владимирович. А музыкальные дисциплины, столь важные для «разговорников», преподавала им моя мама – пианистка и музыкальный педагог Евгения Михайловна Романова-Юрская.

Мне было весело и увлекательно жить в цирке, любить цирк и целые годы не желать знать ничего, кроме цирка. И все оборвалось. Среди многочисленных и ужасных разгромов в разных областях науки и искусства состоялся и разгром циркового руководства. Отец был снят с работы и исключен из партии. Формулировка – «за формализм в цирковой режиссуре и неправильный подбор кадров». Мы вернулись в родной Ленинград. Около трех лет отец был безработным. Жили на мамину зарплату учительницы фортепьяно в детской музыкальной школе и на случайные (очень редкие) заработки отца. Потом фортуна повернулась, и снова началась деятельность. Ю.С.Юрский успешно поставил несколько спектаклей в Театре комедии. Он стал начальником театрального отдела Управления культуры Ленинграда, худруком Ленконцерта. При этом мы по-прежнему жили в одной комнате громадной коммунальной квартиры – вместе с нами в ней жили 27(!) человек. По-прежнему никогда не было денег. Но отец как бы не замечал всех этих тягот. Более того, теперь я догадываюсь, что для него эти неудобства жизни и отсутствие денег уравнивали в какой-то мере его чувство глобальной вины перед теми, кому еще хуже.

Сколько помню, отец всегда был в долгах. В больших долгах. А брал он в долг особенным образом. Находил для давшего в долг обильные веселые благодарственные слова, из полученных денег покупал кредитору подарок и обязательно «фетировал» его, то есть кутил с ним несколько дней в честь того, что сумма одолжена. И оставалась от «суммы» – малая толика. А отдавать долг вовремя – дворянская честь требует. И отдавал. Для этого снова умудрялся где-то взять в долг. И опять все сначала.

В повести В.Драгунского о цирке (работавшего там в 40–50-е годы), которая называлась «Сегодня и ежедневно», все лица реальные, а фамилии выдуманы. Там есть и худрук цирка –

высокий, с бородкой и усами, похожий на Дон Кихота... и фамилию имеет... Долгов. Ну конечно!

В университет я был принят без экзаменов – золотая медаль в школе. А вот для попадания в драматический кружок университета экзамен надо было сдавать – актерский. Я попросил отца поработать со мной. Он не любил домашней режиссуры и не признавал натаскивания ни в каком виде. Все-таки именно он посоветовал мне главный отрывок для показа – начало «Шинели» Гоголя – и как-то целый вечер проговорил со мной об этом отрывке и даже кое-что показал. Этот разговор я помню до сих пор.

«На сцене нельзя мучиться, даже если ты играешь мучительное – ну вот „Шинель“, например. На сцене надо наслаждаться, – говорил он. – Сейчас тебя волнует только начало и конец: скорей-скорей начать – выйти на сцену и выступить – и скорей-скорей кончить – услышать аплодисменты и мнения, и потом опять скорей-скорей начать. Это, знаешь, дачная любительщина начала века». И тут же, резко меняя речь на характерную простонародную, с украинским «г» и легким приокиванием, изображал солдата, ставшего актером-любителем по приказу и выучившего подряд и текст, и ремарки: «А хде же мои сапоги, пауза, куда же они подевались? Смотря под кровать, и тут их нет, пожимая плечами, уходит у среднюю дверь!..»

«Найди интерес в самом процессе исполнения, – говорил отец, – только тогда и зрителю будет интересно. Вот начало: „В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте, ничего нет сердитее всякого рода департаментов...“ – и т. д. Скажи: „В департаменте...“ – и замолкни. Сделай вид, что забыл текст, возьми дыхание и продолжай другим тоном: рассказчику пришла в голову другая мысль и сбила первую. Это уже живая речь. Начинай спокойно, без нерва. Мысленно подложи под начальные слова – вот все было привычно, тихо, спокойно, как сейчас, когда вы сидите и слушаете, а я говорю, и... готовь... готовь то, ради чего люди ходят в театр, чего ждут, – ВДРУГ! – вот тут начнется интересное и для тебя, и для зрителей».

Помню другой разговор. Отец отговаривал меня от театра (и отговаривал, и завлекал одновременно) и спросил: «Знаешь наизусть первую сцену Хлестакова? Давай сыграем: ты – Хлестакова, я – Осипа, а мама пусть судит. У тебя роль выигрышная, у меня – невыигрышная, кто кого переиграет?» Я в то время репетировал Хлестакова, а отец знал «Ревизора» наизусть, как и многие другие пьесы. Стали играть. И хотя мама всей душой желала мне победы и сочувствовала, Юрий Сергеевич переиграл, мы с ней оба хохотали над «невыигрышным» Осипом,

я бросил играть и сдался.

Отец сказал: «А ведь я не играл двадцать лет. Если хочешь быть актером, ты должен меня переигрывать». И шутка, и забава, и горечь... и школа.

Я исполнял в университете роль за ролью. Отец приходил смотреть меня, иногда хвалил, чаще иронизировал. Я уже увереннее чувствовал себя на сцене, даже выступал по телевидению, имел рецензии, но признания отца все еще не заслужил. А оно было для меня главным, было целью моей. И вот состоялась премьера спектакля «Ревизор». Я играл Хлестакова. Первый выход прошел средне. Дальше сцена вранья. И ВДРУГ...

....Когда-то, очень давно, когда мне было лет десять, мы с отцом смотрели во МХАТе «Мертвые души». Блистательно играл Ноздрева Борис Ливанов. Отец громко хохотал. Он не мог остановиться и в антракте. В театральном фойе смеялся так заразительно, что на него оборачивались и тоже начинали смеяться. Дома он очень похоже сыграл для мамы всю сцену и снова хохотал...

...И вот теперь, вдруг, сквозь реакцию зрительного зала, я слышал ТОТ отцовский смех. Он хохотал взахлеб. Я не видел его, я играл, но я слышал его и чувствовал, что наступает самая счастливая минута в моей жизни.

Смею сказать, и это подтвердят все, кто знал его, – Юрий Сергеевич обладал абсолютным чувством юмора. Он умел смеяться и умел смешить. Его юмор был насыщен бешеной фантазией. Он развивал, преувеличивал комическую ситуацию, насыщал ее массой неожиданных деталей, превращал рассказ в настоящее представление. Его юмор, иногда очень острый, никогда не бывал обидным. Он понимал и научил понимать меня, что юмор сверху вниз, высокомерный юмор, недорого стоит. Он занимал начальственные должности, но «начальственным юмором» не пользовался никогда. Юмор может быть только на равных. Он не смеялся над человеком, он смеялся над его поступком, над ситуацией и давал понять, что, попади он сам в такую ситуацию и поступи так же, он тоже будет достоин осмеяния. Отец умел направлять юмор и на себя, и в этом была истинная радость и теплота.

Юрий Сергеевич прожил жизнь, если можно так выразиться, заметно. Его знали. И его не забыли. Я мог бы рассказать о многих десятках встреч с людьми, которые и сейчас, почти через сорок с лишним лет после смерти, его вспоминают и формируют свое отношение ко мне прежде всего как к сыну Юры. Меня это трогает. Я и сейчас имею основания им гордиться. Мне странно, что я теперь сильно старше моего отца, – он умер пятидесяти

пяти лет. Та далекая жизнь могла бы теперь показаться наивной. Люди, жившие, любившие, мучившиеся и творившие в сталинские и послесталинские годы, могли бы показаться убогими, узкими, скованными. Но почему-то это не так. По-прежнему в мыслях я смотрю на отца и маму снизу вверх. Восхищаюсь их стойкостью, их талантом, их самоотверженностью.

Их могилы в одной ограде. Мама умерла через четырнадцать лет после отца, но в тот же самый день – 8 июля. Деревья, которые тогда только посадили, теперь высокие. Такие высокие, что надо сильно задрать голову, чтобы увидеть вершину.

Май 1999

Прощание ТОВСТОНОГОВ

С годами Гога становился все красивее. По отношению к мужчине подобная характеристика может показаться странной, однако многие отмечали его усиливающуюся внешнюю привлекательность. Фотографии это подтверждают – он в старости был необыкновенно фотогеничен.

По стандартной шкале данные его были невыигрышные – рост ниже среднего, раннее облысение, очень крупный нос при худобе лица, постоянное ношение очков. Компенсацией были два качества. ВО-ВТОРЫХ – ГОЛОС, низкий, глубокий. Сильный, с хорошими резонаторами, прекрасного, я бы сказал, обволакивающего тембра. И ВО-ПЕРВЫХ – ТАЛАНТ! Можно назвать другим словом – личность, сила, харизма. Интуиция, темперамент, стратегический склад ума, азартность, умение выделить главное и принести в жертву второстепенное – вот неполный список составляющих этого таланта.

Товстоногов был не чужд веяниям моды. Рядом с ним всегда находились советники по этой части, и советы их подвигали его на поступки. Но я абсолютно убежден, что роскошь никогда не была его целью и его блаженством. В конце концов, его личный кабинет и в театре, и дома, комнаты, которые он выбирал для себя в Домах творчества, были в первую очередь функциональны и тяготели скорее к аскетизму, чем к показухе.

И были четыре объекта, к которым он относился особенным образом, всегда стремился, чтобы они были наивысшего качества – сверх-люкс, и был совсем не против, чтобы окружающие замечали, что это именно сверх-люкс. У него должны были быть абсолютно современные ОЧКИ, лучшие из возможных СИГАРЕТЫ, многочисленные и подчеркнуто модные ПИДЖАКИ и, наконец, лучшей на этот период марки и редкого цвета АВТОМОБИЛЬ.

Если добавить к этому, что женщины Товстоногова были всегда стройны и хороши собой, то можно определенно сказать, что в жизни был он человеком, так сказать, с эстетическим запросом.

По складу характера принадлежал он к числу постоянно стремящихся к победе. И по судьбе был он победителем. Счастливое сочетание и не очень частое.

Гога истинно понимал, любил и чувствовал театр. Театр не был для него подножием для других побед и успехов. Театр был целью, началом и концом его желаний.

Когда я написал для первой моей книги главу о Товстоногове, я позвонил Г.А. и сказал, что хотел бы прочесть ему вслух то, что получилось. Чтение состоялось один на один в его кабинете. И после этого был разговор. В моем тексте я цитировал его реплики в наших беседах при начале работы над «Горем от ума». Тогда еще все было плотно впечатано в память – был конец 77-го года и со времен грибоедовского спектакля прошло пятнадцать лет. Но главное – Гога был жив! Жив и царственно великолепен. Ведь дело не в скрупулезной точности цитирования давних разговоров. Есть воздух времени. Есть будоражащий воображение контрапункт двух атмосфер – времени самого события и времени явления этого события на бумаге. А тут была еще и третья атмосфера – наше сидение в кабинете, когда я, жутко волнуясь, читал Товстоногову повесть о нем самом. Мы сидели по обе стороны большого письменного стола. Г.А. непрестанно курил. Кажется, он тоже волновался. Хмыкал и похохатывал, когда картинка становилась узнаваемой. Я закончил чтение, тоже закурил и заметил, что у меня дрожат пальцы.

В этот день спало напряжение, которое было в наших отношениях уже несколько предыдущих лет. И оставалось полтора года до моего ухода из БДТ.

И вот теперь, когда минуло еще двадцать пять лет, и давно нету Гоги, и мы сами уже другие люди, живущие в другой стране и в другом времени, я не вполне доверяю своим воспоминаниям. Картинки, которые возникают перед внутренним взором, кажутся мне то слишком схематичными, то излишне раскрашенными. Но признаюсь – они волнуют меня, и я хотел бы передать читателю мое волнение.

* * *

Г.А. мне доверял. Не случайно же, когда отмечали его юбилей в Тбилиси, на сцене театра Руставели, он предложил мне быть режиссером и ведущим всей программы, а это был очень ответственный для него вечер. Не буду множить примеры. Хочу объяснить только: когда он предложил мне поставить спектакль на сцене БДТ, я не удивился, я только очень испугался.

* * *

В конце 60-х я принес написанную мной пьесу. Это была инсценировка романа Э.Хемингуэя «И восходит солнце...»

(«Фиеста»). Я был влюблен в этот текст. Я даже не знал толком, какую роль я хочу играть, я просто мечтал произносить эти слова.

Гога молчал долго. Только через месяц вызвал он меня к себе. «А как бы вы распределили роли?» – спросил он меня с ходу.

Я стал называть варианты, но дипломатично (с бьющимся от волнения сердцем) сказал, что вам, Георгий Александрович, конечно, виднее... я полагал, что вы сами решите, если дойдет до...

«Я это ставить не буду. Мне нравится, но это не мой материал, – сказал он. – И потом, это не пьеса, это уже режиссерская разработка, все предопределено. Поставьте сами. А я вам помогу. Подумайте о распределении и покажите мне. Одно условие – вы сами не должны играть в спектакле. У вас хватит режиссерских забот. Терпеть не могу совмещения функций. Каждый должен заниматься своим делом».

Я был ошеломлен, испуган, захвачен врасплох, обрадован, и много еще чего было со мной в те дни. Я переговорил с коллегами актерами – кто может, кто хочет, кто верит, народа в пьесе много. Сговорился с ярким московским художником Валерием Левенталем об оформлении, с Семеном Розенцвейгом – о музыке к спектаклю. Согласились играть Зина Шарко и Миша Данилов – тут все очевидно: Зина была тогда моей женой, а Миша – ближайшим другом. Но согласились идти со мной на эксперимент и такие востребованные театром и кино мастера: Миша Волков, Владик Стрельчик, Гриша Гай, Эмма Попова, Володя Рецепттер, Павел Панков – первачи БДТ. С этими списками я и пришел к Товстоногову.

Гога усмехнулся. Я увидел, что моя излишняя оперативность его слегка покорила. Он ведь просил только ПОДУМАТЬ, а я уже переговоры веду.

– Ну начинайте, не мешая другим работам... – сказал он. – К какому примерно сроку вы рассчитываете показать в комнате?

– Через сорок репетиций. Значит, если все нормально, через шесть-семь недель.

– Какой же этап вы думаете показать через шесть недель?

– Готовый спектакль.

Гога загасил сигарету и закурил новую.

Я свято верил Гоге. Сорок репетиций – это был ЕГО РИТМ работы, и я привык к нему, и я принял его. Он идеально угадывал «золотое сечение» времени, чтобы артисты подошли к премьере в наилучшей форме. И я старался ему подражать. Из ЕГО ОПЫТА я знал, сколько репетиций за столом (мало!), сколько в комнате (больше половины и до полного прогона), сколько на сцене и сколько генеральных (по возможности много). Объем работы мне

был ясен. Я разделил его на сорок частей... и приступил.

По ходу дела я, конечно, заходил к шефу и докладывал, что и как движется, но ни разу не просил помощи (ошибка?). И Г.А. ни разу не выразил желания зайти на репетицию. Через сорок репетиций спектакль был готов к показу. Музыка сочинена (прекрасная музыка Розенцвейга!) и записана с оркестром. Эскизы декораций, выполненных Левенталем в виде больших картин, стояли на подставках по краям сцены. Слева – Париж, справа – Испания. И хотя дело происходило в репетиционном зале, все переходы от эпизода к эпизоду выполнялись самими артистами и группой монтировщиков, как при зрительном зале.

Мы сидели рядом с Г.А. за режиссерским столом. Я смотрел на своих артистов, и у меня слезы наворачивались на глаза от того, как хорошо они играют, от музыки Розенцвейга, от слов моего любимого Хемингуэя. Гога смотрел, курил и молчал. «Хмыков» не было. В антракте ушел к себе. По моему зову вернулся. Снова смотрел, курил и молчал. Мы закончили. Актеры сыграли финальную мизансцену, когда все персонажи бесцельно бродят по пустому пространству сцены, каждый погружен в себя и не замечает других. Отзвучал финальный марш. Все остановились. Я сказал слово; «Занавес». Г.А. встал и вышел. Не прозвучало даже формальное «спасибо», обязательно произносимое по окончании репетиции.

Я опускаю наш разговор в его кабинете, куда я пришел за указаниями. Опускаю наше мрачное сидение с актерами в моей гримерной, когда угасло возбуждение и радость игры сменилась горечью непонимания. Прошло еще время, и были еще разговоры, и стало ясно – спектакль не принят. Причина не высказывалась. Условием возобновления работы Г.А. поставил снятие с главной роли Миши Волкова и требование, чтобы играл я сам. Это странно противоречило его приказу при начале работы – он же ЗАПРЕТИЛ мне играть. Это было совершенно невозможно этически – мы с Мишей крепко сдружились за время работы. И главное – на мой взгляд, ОН ПРЕВОСХОДНО ИГРАЛ Джейка Барнса и очень подходил к этой роли. Я не мог его заменить.

* * *

Спектакль умер. Умер мой первенец. Что-то не пришлось в нем императору, и император приказал ему не жить. Это моя беда. Моя опора в том, что при желании теперь каждый может посмотреть мою «Фиесту» на экране и убедиться, как прекрасно играли в ней великолепные актеры БДТ. Я все-таки сделал своего

Хемингуэя. Через два года я снял «Фиесту» на телевидении. Художником стал Эдуард Кочергин, роль леди Эшли теперь сыграла Тенякова, матадора Педро Ромеро – Михаил Барышников (первая роль на экране этого великого танцовщика), главным оператором был Михаил Филиппов. Но все остальные актеры были те же, и музыка Розенцвейга была та же. И при всей трагичности судьбы фильма (он был запрещен в связи с бегством Барышникова за границу) его успели посмотреть и коллеги, и зрители. Были просмотры, была бурная реакция и даже хвалебная пресса. На один из просмотров в битком набитый зал Дома кино пришел Георгий Александрович. Мне передали, что на выходе он сказал окружившим его: «Это самодеятельность. Сереже надо играть на сцене, зря он занялся режиссурой».

Это было клеймо. С ним я и пошел в дальнейшую жизнь.

* * *

Однажды Г.А. откровенно сказал мне: «Вокруг вас группируются люди. Вы хотите создать театр внутри нашего театра. Я не могу этого допустить».

Давно уже и отдельные люди, и объективные обстоятельства вбивали между нами клин. Когда идеологическое руководство страны и официальная пресса громили «Горе от ума», больше всего доставалось Товстоногову – зачем он взял такого Чацкого. В финальном обмороке Чацкого и в печальном уходе виделся «подрыв устоев». Мы держались монолитно, сняли дразнящий начальство пушкинский эпиграф «Черт догадал меня родиться в России с душою и талантом» и играли себе с шумным успехом, НИКОГДА НЕ ВЫВОЗЯ спектакль на гастроли. Гога понимал – опасно! Но официоз долбил свое – вредный спектакль. Потом пришла модификация – спектакль в целом, может быть, и ничего, но такой Чацкий – вредный. В ответ пресса либерального направления стала говорить: да в Чацком-то вся сила, он и есть достижение, а весь остальной спектакль – ничего особенного. И то и другое было неправдой, политиканством, извращениями насквозь идеологизированного общества. Спектакль, на мой взгляд, был силен именно цельностью, великолепной соотнесенностью всех частей. Но что поделаешь, ведь и внутренний посыл его, и сумасшедший успех тоже стояли не на спокойной эстетике, а на жажде проповеди, на борьбе идей. Мы не хотели быть всем приятными, мы хотели «задеть» зрителей. Люди в зале каждый раз определенно делились на «своих» и «чужих». В театральной среде «своих» было больше, в верхах

большинством были «чужие». Но разлом, разделение шли дальше – время было такое. Кто направо. Кто налево. Середины нет. Да и внутри театра (осторожно, подспудно, боясь обнаружить себя) начали бродить идеи реванша. Не рискуя выступить против Товстоногова, они подтачивали единство его ближайшего окружения. Все, что могло вызвать ревность, обиду друг на друга, подчеркивалось, подавалось на блюде.

Не стану заниматься социальным психоанализом. Согласимся, что Театр похож на Государство, и не будем удивляться проявлениям сходных болезней. Монолит рухнул. Гога назначил на роль Чацкого второго исполнителя.

Клин забивали именно между мной и Г.А. И забили! Вернее, он позволил забить, назначив второго Чацкого. Теперь и «свои» раскололись на части внутри себя, и «чужие»... впрочем, чужие уже не проявляли интереса. Спектакль из явления общественно-художественного переменился просто в постановку классической пьесы. Я уж не говорю о том, что Гога изменил своему принципу раннего периода – никаких вторых составов, выпуск спектакля – рождение целого, всякая замена есть ампутация и трансплантация.

Я помнил об этом принципе, когда встал вопрос о замене Миши Волкова в «Фиесте». Я говорил об этом Г.А. Он не спорил. Он просто отказывал молчанием.

В 70-м году я сделал свою вторую режиссерскую работу для БДТ. На этот раз вне плана театра, по собственной инициативе. Это была совершенно забытая к тому времени, но прекрасная пьеса Бернарда Шоу «Избранник судьбы». Мы сделали мюзикл. Все тот же великолепный Семен Розенцвейг написал прелестные песни и музыку для речитативов. Наполеона играл я, Даму и ее мнимого брата – Тенякова, Офицера – Окрепилов, Трактирщика – Данилов. Аккомпанировал квартет под управлением В.Горбенко – музыканты театра. Художником была молодая Марина Азизян. Мы сыграли спектакль перед Товстоноговым в репетиционном зале. Он сказал «спасибо» и пригласил меня в свой кабинет. «Это не наш жанр, – сказал он. – Мюзиклами мы заниматься не будем. (До постановки „Истории лошади“ оставалось еще шесть лет.) Может быть, вам это надо играть на эстраде для концертов».

Мы играли. Даже гастролировали в Москве. Даже получили премию. Но без поддержки театра – мы все были сильно заняты в репертуаре БДТ – мы сыграли всего 28 раз. Спектакль быстро задохнулся.

Исчезло второе мое театральное детище.

У Михаила Булгакова в пьесе «Мольер» есть сцена королевского ужина. В присутствии двора Король приглашает

Мольера разделить с ним трапезу. Честь невероятная! Булгаков подчеркивает в ремарках – Король говорит вежливо, участливо:

КОРОЛЬ. Как поживает мой крестник?

МОЛЬЕР. Ребенок умер.

КОРОЛЬ. Как, и второй?

МОЛЬЕР. Не живут мои дети, государь.

Замечательный диалог. Кратко и как емко! Впоследствии мы с Олегом Басилашвили очень любили играть эту сцену.

* * *

В наших отношениях с Мэтром образовался провис. Я злился, обижался и в своих обидах забывал иногда, чем я обязан этому великому человеку. Это обижало его, и он забывал, что я стал взрослым. Гога выпускал «Ревизора» с Лавровым – Городничим и Басилашвили – Хлестаковым. Я играл Осипа. Играл эксцентрично. Достаточно сказать, что крепостной человек был в пенсне и в грязных белых перчатках и проявлял себя как профессиональный мошенник. Г.А. нравилось. Но и тут официальная критика навалилась на спектакль в целом и отдельно на меня. Очень я их раздражал.

Вызвал Товстоногов. И сказал вдруг очень кратко и прямо: «Давайте забудем всю историю с „Фиестой“, не будем к ней возвращаться. Назовите мне пьесу, которую вы хотите поставить, и я включу ее в план сразу. Обещаю».

Через сутки я назвал «Мольера» Булгакова.

* * *

Вопрос, можно ли режиссеру играть в своем спектакле, на этот раз не стоял. Я режиссировал и играл Мольера – автора, актера и режиссера своих пьес. Главные роли играли Басилашвили, Попова, Тенякова, Панков, Данилов, Волков, Медведев, Богачев. Что поделаешь – опять все та же «моя» труппа. Да не моя, конечно! Это труппа БДТ, но та ее часть, с которой мы сроднились, люди, с которыми мы понимали друг друга с полуслова. И опять – о неумолимые законы империи! – возникло подозрение: уж нет ли раскола, нет ли заговора? Оформление Эдуарда Кочергина было роскошным. Во всю высоту огромной сцены стояли мерцающие свечами светильники. Мебель и костюмы радовали глаз сочетанием исторической достоверности и современной выдумки.

Премьеру сыграли в феврале 1973 года – в месяц и год трехсотлетия смерти Мольера. Спектакль имел постоянный успех, прошел более ста раз. Никогда за пять лет его жизни спектакль «Мольер» не был вывезен на гастроли – ни в другие города Союза, ни за рубеж. А гастролитовал БДТ много. Впрочем, в эти годы начались мои неприятности с КГБ и обкомом партии. С большим скрипом меня выпускали как актера в составе труппы БДТ. Так что вывозить еще постановку человека, за которым глаз да глаз нужен, сами понимаете! Да еще в «Мольере» такая большая декорация – одни эти гигантские канделябры перевозить – замучаешься. Нужны какие-то специальные ящики, для постановочной части большие проблемы. Может быть, в этом дело, а может, в чем-то другом – оставим догадкам.

Но если вам, дорогой и терпеливый читатель, показалось, что жизнь тех лет состояла только из обид, недоверия и скрежета зубного, то это не так. РАБОТАТЬ С ГОГОЙ В БДТ ВСЕГДА БЫЛО РАДОСТНО. Наши внутренние трения и наши неприятности были фоном, а жизнь была полнокровная, нескучная.

* * *

Осенью того же 73-го года отмечали 60-летие Гоги. Вся труппа и гостей много. Я был ведущим капустника и тамадой. Сеня Розенцвейг пробежался пальцами по клавишам, говор стих, я начал речитативом:

*Георгий Алексанч Товстоногов,
Я в должной мере не владею слогом,
Сказать хотелось, верьте, очень много,
А вот на деле я, выходит, пас.*

*Я не творю торжественную мессу,
Но если бы театр был Одессой,
То я бы вам сказал за всю Одессу,
Что вся Одесса обожает Вас.*

Тут вступали аккордеон, гитара и контрабас (Еэрбенко, Смирнов и Галкин), я продолжал теперь уже в ритме, а хор подхватывал:

*И вновь за Гого тост,
И снова встанем в рост*

*Без различия чина и стажа.
Алаверды к столу.
Я вам пою хвалу.
И поверьте, без подхалимажа.*

*На этот юбилей
Стремятся тысячи людей,
И я рад, что сегодня нас много.
Итак, мой третий тост,
Он снова будет прост:
«Актеры, да здравствует Гога!»*

Вставала вся труппа и бисировала куплет хором. Потом был запев от имени мужчин, и вставали мужчины, от имени премьерного спектакля «Ханума», и вставали Стржельчик, Копелян, Богачев...

Я подходил к роялю и напевал:

*А кто имеет дивный слух,
Но голос чей немного глух,
По причине погоды осенней,
Тот, кто украсил сей момент,
Кто создал аккомпанемент,
Вас лично приветствует Сеня.*

И Розенцвейг, не отрывая пальцев от клавиш, кивал головой и улыбался до ушей. А куплеты шли дальше:

*Прошу вниманья дам,
Пришла пора и вам
Ударить в честь Шефа в тамтамы.
Глаза как небеса.
Георгий Алекса...!
Вас нежно приветствуют дамы!*

И наши актрисы вереницей шли целовать Гогу.

Потом был классный трюк. Я говорил: «Сегодня, уважаемый юбиляр, любовь к вам зашла так далеко, что мы дарим вам самое дорогое, что у нас есть». Распахнулись занавески на главной двери, и в зал вошла налитая материнской полнотой, с темной челкой, прикрывающей лоб, молодая женщина. В руках у нее был сверток в одеяльце розового цвета. Она шла по проходу,

протягивая сверток юбиляру. Гога поднялся с места в некотором ошеломлении. Присутствующие замерли, но через мгновение выдохнули разом: «Наташка!» Тенякова ушла в декретный отпуск и полгода не появлялась в театре. Располнела и подстригла волосы – ее сперва не узнали. И она несла Гоге Дашку, которой было два месяца. Гога тоже сперва не узнал ее и, видимо, пережил секунды настоящей растерянности. Потом узнал, но не представлял, что делать с таким маленьким ребенком в дымном шумном зале.

Тенякова сказала: «Говорят, вы ищете для театра молодых актрис. Я вам принесла». И, передавая сверток Гоге, шепнула: «Это кукла».

Г.А. пришел в себя, подхватил игру и начал общаться с младенцем.

Я тоже был огорошен – по плану розыгрыша Наталья должна была принести Дашку, а не куклу. Но Тенякова в последний момент решила на подмену. В тайну были посвящены только трое – она, я и Боря Левит, организовывавший такси туда и обратно.

Тенякова торжественно вышла из зала и бегом помчалась к такси – все было рассчитано по секундам. Г.А. уложил «младенца» в корзину с цветами, и снова грянула музыка.

В конце опять поднимались все, и гремело в большом зале театрального ресторана:

«АКТЕРЫ, ДА ЗДРАВСТВУЕТ ГОГА!»

* * *

Было, было! Было именно так и от всей души.

У меня тоже есть подарочек от Георгия Александровича. Завязалось все на гастролях театра в Хельсинки. Дело было зимой. Холодно. Денег платили мало – одни суточные. Прогуливались мы по городу, и я пожаловался Г.А., что не могу решиться, что купить – альбом с картинками Сальвадора Дали или хорошие кальсоны. С одной стороны – интерес к сюрреализму, а с другой – минус двадцать на улице. Гога посмеялся, полистал альбом и категорически посоветовал кальсоны. Прошло время. Товстоногов ставил спектакль в Финляндии. По возвращении вручил мне тот самый альбомчик Дали: «Помню, вам хотелось это иметь. Возьмите и убедитесь, что совет я вам тогда дал правильный».

* * *

Рисковал и я приглашать Товстоногова к себе на дни рождения. Слово «рисковал» не случайно. Надо признаться, что присутствие Гоги всегда действовало на людей несколько сковывающе. Его уважали... но это слабо сказано. Его боготворили... и его... пожалуй, боялись. Все-таки это слово отражает действительность. Гога ценил юмор, любил анекдоты – и рассказывать, и слушать, обожал капустные представления... он был вполне демократичен в общении. И все же... в его присутствии все были немного напряжены, головы были постоянно слегка свернуты в его сторону. На своих праздниках я зачитывал довольно язвительные пародии, шутки, касающиеся присутствующих. Смеялись, чокались, но с годами появился в этих застольях легкий холодок. Потом подуло сильнее.

* * *

Возникла у меня азартная мысль – артистизм и выразительную пластику Товстоногова, которую видим только мы, его актеры, вынести на сцену. Представляете, если Товстоногов сыграет главную роль в хорошей пьесе – какая буря эмоций будет в зале! Полушутя, полувсерьез я завел с ним эти разговоры. Я заболел идеей поставить с ним «Строителя Сольнеса» Ибсена. Увидеть, как Г.А. в роли будет развивать основную тему Сольнеса – мне не нужны последователи и ученики, я сам буду строить свои дома, – фантастически интересно. Самое замечательное, что Гога ни разу не сказал «нет». Я чувствовал, что актерское дело задевает нетронутые струны его души. Он посмеивался, говорил, что «пока об этом говорить бессмысленно», что он слишком занят и что «как это, каждый раз играть, нужен, наверное, и другой исполнитель...». Разное говорил, а вот слова «нет» не говорил. Не состоялась эта затея. А как жаль!

(«Сольнеса» я поставил на радио в Москве, уже после смерти Г.А.

Я не мог не вспоминать о моей несостоявшейся мечте и сыграл Сольнеса сам, подражая интонациям и голосовым особенностям моего учителя.)

А тогда... в очередном разговоре Товстоногов сказал: «Почему вы ориентируетесь только на классику? У нас есть экспериментальная сцена. Предложите современную пьесу».

* * *

Начался последний акт моей жизни в БДТ. Я начал репетировать «Фантазии Фарятьева» – пьесу поразительно талантливой Аллы Соколовой.

О ходе работы, о сгустившихся над моей головой тучах, о внутреннем разладе я уже рассказал в предыдущих главах. Мимо трудной зимы 75–76 годов перенесусь в премьерные весенние дни.

Снова круг близких мне исполнителей – Тенякова, Ольхина, Попова, Шарко. Новенькой была Света Крючкова, только что принятая в труппу. Художник Э.Кочергин. Сам я играл Павла Фарятьева.

Товстоногов посмотрел прогон. Сказал определенно: «Эта эстетика для меня чужая. Мне странны и непонятны многие решения. Я не понимаю, почему в комнате нет стола. Люди живут в этой комнате, значит, у них должен быть стол. Пусть Эдик (Кочергин) подумает об этом. А вас я категорически прошу отменить мизансцену с беготней по кругу. Это непонятно и не нужно».

Ах, как все нехорошо. Мы с Эдуардом гордились отсутствием стола. Комната становилась странной с пустотой посередине, это сразу выявляло некоторый излом во всем строе пьесы. На отсутствии стола как точки опоры строились все мизансцены. А что касается «беготни», то... что поделать, я считал это находкой. Смурной и нежный максималист Павел Фарятьев, ослепленный своей любовью, узнает, что его Александра ушла... просто затворила дверь и ушла навсегда с другим, нехорошим человеком. Фарятьеву сообщает об этом ее сестра. Павел сперва не понимает, потом понимает, но не верит, а потом... бежит... но не за ней (поздно!), а по кругу. Этот странный бег, на который с ужасом смотрит Люба – преддверие эпилептического припадка. Я думал, чем заменить бег, и не мог ничего придумать. Видимо, мозг мой «защитился». Я пошел к Гоге и сказал: «Не могу придумать. Посоветуйте. Не могу же я устало сесть на стул и медленно закурить?»

Г.А. сказал: «А почему бы нет?» Я ушел, но медленно закуривать не стал. Мне казалось, что пьеса Соколовой не терпит бытовых ходов, она внутренне стихотворна, хоть и в прозе написана.

Шли прогоны. Мне сообщили – Гога спрашивает своих помощников: «Бегают?» Они отвечают: «Бегают». Пахло грозой.

Худсовет после просмотра подверг спектакль уничтожающей критике. Меня ругали и как актера, и как режиссера. Меня обвиняли в том, что я погубил актрис. Ругали всех, кроме Теняковой. Ее признали, но сказали, что она играет «вопреки

режиссуре». Слова были беспощадные; эпитеты обидные. Товстоногов молчал. Решение – переделать весь спектакль и показать снова.

Я вышел к актрисам и рассказал все. Не уходили из театра. Сидели по гримерным. Чего-то ждали. Случилось невероятное – Гога пересек пограничную линию и зашел к Теняковой. Сказал, что ему нравится ее работа. Второе невероятное – Тенякова отказалась его слушать.

* * *

Через несколько дней состоялся самый тяжелый наш разговор с Георгием Александровичем. Я пришел, чтобы заявить: худсовет предложил практически сделать другой спектакль, я этого делать не буду, не могу, видимо, у нас с худсоветом коренные расхождения.

После этого мы оба долго молчали. Потом заговорил Товстоногов. Смысл его речи был суров и горек. Он говорил, что я ставлю его в сложное положение. Я пользуюсь ситуацией – меня зажали «органы», я «гонимый», и я знаю, что он, Товстоногов, мне сочувствует и не станет запретом усиливать давление на меня. Я знаю его отрицательное отношение к отдельным сценам спектакля. С крайним мнением коллег из худсовета он тоже не согласен, но его огорчает мое нежелание идти на компромисс.

В глубине души я чувствовал, что есть правота в его словах. В положении «страдальца» есть своя сладость. Но деваться некуда – я действительно НЕ МОГ переделать спектакль. Картина была закончена, и я готов был под ней подписаться.

Товстоногов своей волей РАЗРЕШИЛ сдачу спектакля комиссии министерства. К нашему удивлению, комиссия отнеслась к «Фарятьеву» спокойно. Были даны две текстовые поправки, которые мы сделали вместе с автором. Спектакль шел на нашей Малой сцене. Шел редко. Были горячие поклонники. Были равнодушные. Были непонимающие.

Дважды поехали на гастроли. В Москве появилась рецензия – обзор наших спектаклей. Подробно хвалили всё и подробно ругали «Фарятьева». В Тбилиси, родном городе Г.А., на большом собрании критиков и интеллигенции по поводу наших гастролей единодушно хвалили «Фарятьева», противопоставляя всем другим постановкам театра.

Стало ясно – чашка разбита, не склеить.

* * *

Хотел ли я уходить? Нет, конечно! Я боялся, я не представлял себе жизни без БДТ. Но давление властей продолжалось, запретами обложили меня со всех сторон. Кино нельзя, телевидение, радио – нельзя. Оставался театр. Но худсовет, зачеркнувший «Фарятьева», – это ведь мои коллеги и сотоварищи по театру. Сильно стал я многих раздражать. Да и меня раздражало все вокруг. Я решил спастись концертной поездкой по городам и весям громадной страны – подальше от сурового Питера.

* * *

Товстоногов предложил мне отпуск на год – там посмотрим. Прошел год. Периодически я обращался к властям с просьбой объясниться. Меня не принимали. Вежливо отвечали, что товарищ такая-то «только что вышла и когда будет, не сказала».

Я спросил Товстоногова, может ли он чем-нибудь помочь. Он сказал: «Сейчас нереально. Надо ждать перемен. Будьте терпеливы. Я уверен, что все должно наладиться». Я сказал: «Я терплю уже пять лет. Сколько еще? На что надеяться? Поймите меня». Он сказал: «Я вас понимаю». Мы обнялись.

* * *

Мы с Теняковой перебрались в Москву. «Мольер» и «Фарятьев» были исключены из репертуара БДТ. В других ролях ее и меня заменили. Я ушел, сыграв Виктора Франка в «Цене» Артура Миллера 199 раз. Почему-то мне казалось, что меня позовут сыграть юбилейный двухсотый спектакль. Роль с непомерным количеством текста, тонкая психологическая ткань постановки Розы Сироты – трудно будет без меня обойтись. Без меня обошлись. В БДТ всегда были хорошие актеры. Спектакль шел еще много лет и тоже с успехом.

Гога любил повторять такую формулу: «Человек есть дробь, числитель которой то, что о нем думают другие, а знаменатель то, что он думает о себе сам, – чем больше знаменатель, тем меньше дробь». Видать, я маленько переоценивал себя. Надо внести поправочку.

* * *

А жизнь действительно переменилась. Гога угадал – мы дождались. Через восемь лет. Только ничего не наладилось, а наоборот, все рухнуло. Я имею в виду власть – на время она как-то вообще исчезла, и некому стало давить на нас.

И Наташа, и я активно вошли в жизнь Театра Моссовета. Конечно же приезжали в Ленинград. Привозили спектакли театра, я давал концерты. На могилы родителей приезжали. Наташа в БДТ не заходила – такой характер. А я обязательно бывал и на спектаклях, и за кулисами, и у шефа. Пили чай, курили, разговаривали. Я вел себя, как взрослый сын, заехавший из большого мира в отчий дом. Теперь понимаю, что это получалось немного искусственно. Я забыл, что БДТ не дом, а государство, и закон этого государства – кто пересек границу, тот эмигрант. А эмигрант – значит, чужой. И не просто чужой, а изменник. В разговорах с подданными чуть заметная осторожность, напряженность.

Сперва, конечно, о семье, о здоровье. Ох, здоровье, здоровье! Не молодеем, проблемы есть. Ну и семья... тоже не без сложностей...

«Ну а как дела?»

«Все хорошо».

Действительно, как ответишь иначе? Если кратко, то все хорошо. Я поставил спектакль для Плятта и играю вместе с ним. С участием Раневской поставил «Правда – хорошо, а счастье лучше» и играю вместе с ней. Впустили меня обратно в кино. Снялся в двух фильмах. Один – «Падение кондора» – прошел довольно незаметно. Но второй, где мы играем в паре с Наташей – «Любовь и голуби», – прямо можно сказать, всем пришелся по душе. Так что...

«Все хорошо».

Удивленно приподнятая бровь:

«Да-а?.. А говорили, были у вас... неурядицы...»

«Кто говорил?»

«Кто-то говорил».

Имперский закон – ушедшим за границу не может быть и не должно быть хорошо. Высший акт гуманизма – пожалеть, что ты уже «не наш»: «А то возвращайся... поговори, попросись... может, и простят...».

* * *

Империя! Чуть обветшала, но все-таки империя! Двор взял больше власти, чем раньше. Король часто болеет. Но законы

неизменны и действуют.

Весной 86-го я вошел в кабинет Георгия Александровича с видеокамерой. Я вернулся из Японии – выпустили! Ставил там «Тему с вариациями» С.Алешина и, конечно, обзавелся видеокамерой. Не расставался с этим (тогда еще очень объемным) механизмом месяца два. После поставил в угол и больше не прикасался. Но тогда я сразу, с порога кабинета Г.А., начал налаживать съемку. Снял его за столом, потом в кресле, потом у окна. Говорили о Японии. О японской кухне – что вкусно, что не вкусно. Передал я приветы от Ростислава Яновича Плятта. Г.А. передал ему обратные приветы. Я рассказал, что имел выступление в католическом университете в Токио. Студенты восхищенно вспоминали прошлогодние гастроли БДТ и прокрутили пленку сыгранного ими «Ревизора» по-русски, в подражание Гогиному спектаклю. Г.А. вежливо удивлялся. Я звал Гогу посмотреть наш спектакль или прийти на концерт. Он сказал, что сейчас не сможет, но потом, если случится... Говорили о политике, о положении в стране. Наши точки зрения совпадали.

Разговор иссякал. Так получалось, что я вроде бы хотел сказать: вот видите, Вы были в Японии – и я был в Японии, у Вас премьера – и у меня премьера, мы ходим с Вами одними дорогами, только в разное время. Был в этом привкус реванша, было что-то от студента, который ждет пятерки от профессора за отличный ответ. Но Г.А. в интервью и в частных беседах, когда заходил разговор обо мне, упрямо повторял прежнюю формулу: «Сережа замечательно играл у меня в театре, но ему не надо было заниматься режиссурой». И я знал, что он говорит это. Но беседовали мы о всякой всячине. Так и не посмотрел он НИКОГДА ни одного моего спектакля и не посетил НИ ОДНОГО моего концерта.

Мы встретились в Ялте, в Доме творчества. Впервые стало заметно, что Георгий Александрович постарел. Трудно ходил – болели ноги. Мы прожили рядом почти три недели, но виделись редко. Однажды долго беседовали у моря, на пляже. Говорили о животных – о котах, о собаках. Вспоминали замечательного Гогиного скотч-терьера по имени Порфирий. Хороший был пес, умный и печальный.

Мне показалось, что Георгий Александрович очень одинок – и в театре, и даже здесь, в многолюдном актерском скопище. Ему оказывались все знаки внимания, почтения, преклонения, и все-таки как будто прокладка пустого пространства окружала его. Возможно, это казалось. Может быть, он сам стремился не к общению, а к одиночеству. Теперь, когда я стал старше, я понимаю эту тягу к молчанию, потому что слишком многие слова

уже сказаны и слышаны.

Осенью 98-го года я снова был в Ялте, в «Актере». Тогда сорвались съемки одного фильма на побережье, образовалось свободное время. Я зашел к директору Дома творчества и спросил, нельзя ли пожить у них дней десять. Сезон увядал, Дом был пуст наполовину. Я купил путевку. «В каком корпусе хотите поселиться?» – спросили меня. Главный корпус был на ремонте, в Олимпийском шумно – там телевизор в холле, бильярд. «А хотите в Морском?» – спросили меня. – Там комнатки маленькие, но тихо, и море рядом. Товстоногов там всегда жил, в 207-м. Хотите 207-й, он свободен?»

Я поселился в 207-м номере на втором этаже Морского корпуса и там начал писать эту повесть о моем учителе, который не признал во мне ученика.

Г.А. ушел из жизни почти десять лет назад.

* * *

Он умер 23 мая 1989 года. За рулем. Говорят, в последнее время он не водил машину, но в тот день взял у шофера ключи и сам сел за руль своего «мерседеса». По дороге домой ему стало плохо. Хватило сил свернуть к тротуару и остановиться. На Марсовом поле Петербурга оборвалась жизнь Императора театрального мира.

У него было множество званий и премий. Он был арбитром качества. Его уважали, и ему поклонялись. И его искренне любили те, с кем прошел он длинный путь. На разных этапах были соблазны переезда в Москву – предложения возглавить большие театры. Бывали невыносимо тяжелые времена в Питере, когда хотелось уйти от хозяев города. Но он остался. Он не хотел нового театра. Он хотел до конца быть в своем королевстве и ни с кем не делить власть в нем. Он сделал так, как хотел.

* * *

Много делегаций поехало из Москвы на похороны. В том числе от Союза театральных деятелей и от Театра Моссовета. Но как-то даже в голову не пришло присоединиться к одной из них. Я поехал сам, в одиночку.

Народу было великое множество. Звучала музыка, говорились речи. На сцене БДТ мерцали электрические свечи в гигантских канделябрах. И в центре Он в своем последнем вместилище,

окруженный морем цветов. Давно исчез мой спектакль «Мольер», но декорацию королевской сцены сохранили, как видно, для подобных случаев.

Многие плакали. Гроб стоял на высоком помосте, и, чтобы в последний раз увидеть его лицо, надо было подняться по ступенькам.

Потом было отпевание в церкви, потом похороны в Александро-Невской лавре. Я был там, но меня это больше не касалось. Я простился с ним на сцене, в королевских декорациях «Мольера».

Теперь и навсегда

СИМОН МАРКИШ

*Adieu, mon cher, adieu,
Le coeur prié l'quietude^[1].*

Надо бы помолчать.

Мне надо бы помолчать. По крайней мере до сорокового дня с его кончины. Значит, до 13 января 2004-го. До Старого Нового года. Но таким галопом идет жизнь! И столько смертей! Внахлест идут. Столько сердец надколото. И если человек ушедший был замечен, а тем более знаменит, некоторое время СМИ (прости, Господи, какое ужасное слово!) оставляют место для похоронных воспоминаний. Некоторое время! Не очень большое. Потому что таким галопом идет жизнь. И смерти идут внахлест. Нужно УСПЕТЬ сказать о Маркише. Нужно?

Не уверен. Уверен, что УСПЕВАТЬ – не нужно. Ах, Симон бы сморщился, как от кислого. Его лицо на мгновение приняло бы столь несвойственное ему выражение отвращения. Наверное, он снял бы даже очки, отвернулся и протер стекла – стер бы с них это мгновение. Не надо, не надо УСПЕВАТЬ! Все уже прошло. Чему надо было, вошло в сердце, в мозг. В душу, в наличие которой он не верил. В память. Она разрасталась в его душе (в которую он не верил) и постепенно стала такой огромной, что окутала ее всю, изнутри и снаружи. Его огромный ум, огромное сердце и огромная память вышли за пределы его тела, стали излучением, которое влияло на всех соприкасавшихся с ним даже на короткое время. Оно вышло за пределы его земной жизни и осталось в этом мире отдельно от его могилы на земле израильской Палестины, далеко от Москвы, на языке которой он говорил, писал и думал, от Будапешта, где осталась последняя его семья и семья первой его эмиграции, далеко от Женевы, гражданином которой он стал, в университете которой была последняя долгая и счастливая его профессорская служба.

В последние годы он запретил себе высказываться. Можете себе представить? Этот мыслитель, этот философ и историк СТАРАЛСЯ говорить только на совсем простые, бытовые темы. И кажется, делал это с удовольствием. Очень подробно, с подлинным интересом расспрашивал о здоровье, об общих знакомых, даже весьма отдаленных, вежливо отвечал на все дружеские письма и звонки. Но чурался ученых встреч, конференций, симпозиумов. А если иногда принимал приглашение на такое «мероприятие» и выступал там, то каждый

раз начинал свою речь с того, что он давно отошел от реальных проблем, рассматриваемых уважаемым сообществом, и может быть только свидетелем некоторых существовавших в прошлом, а ныне пребывающих лишь в отголосках событий и идей.

Далее шла сама речь, которая постепенно становилась все более страстной, идущей все более поперек ожидаемому. А потом он резко очерчивал РАМКИ, которые считал возможными для себя, а остальное объявлял ВНЕ своего права судить и вне своих интересов.

* * *

*Я помню зеленые брюки,
Я помню небритые щеки.
Уехал наш Сима на муки
Смотреть шведский хор в Териоки.*

Эту дурацкую песенку я сочинил и гнусаво напевал, растягивая слова и грассируя на манер Вертинского, поджидая Симона у ворот нашего Дома творчества. Темнеть стало рано. Был уже август. Быстрой своей мелкой походкой Симон приближался от станции по Цветочной улице и свернул к нам.

- Ну что? Намучился?
- Знаешь, Сергунь, мне понравилось.
- Мы твой ужин на веранду забрали. Иди, поешь.

* * *

Это было лето 1954 года. Карельский перешеек. Поселок Комарово – Келломякки. Сорок километров от Ленинграда.

За два года до этого в застенках КГБ было расстреляно руководство Еврейского антифашистского комитета. В числе убитых был выдающийся и еще несколько лет назад очень знаменитый еврейский поэт Перец Маркиш. Отец Симона. Семью выслали в Казахстан. После смерти Сталина ссыльных вернули. Симону разрешили снова поступить в Московский университет, на классическое отделение филфака. На лето кому-то удалось достать ему путевку в довольно захудалый Дом творчества ВТО (Всероссийского театрального общества) под Питером.

На остекленной веранде в виде подковы нас помещалось пятеро. Жили по-спартански – без излишеств. Кровать, тумбочка,

кровать, тумбочка. На спинке кровати полотенце, под кроватью чемодан. Всё.

Был певец с трубным голосом и мощным храпом. Был Эвальд Федорович – крепкий мужчина, актер из не очень удавшихся, был совсем тихий человек, которого не удержала память. Был университетский студент-юрист, игравший роли в самодеятельности, – это я. И был Симон.

И была у Симона зеленая полосатая пижама. В ней он и ходил. Тогда так было принято. Были, однако, и «пасхальные» брюки – на выход. Они помещались на вешалке, а вешалка на гвоздике, вбитом в стену.

В том же домике в «люксовом» номере помещались мои родители. Отец был тогда художественным руководителем Ленконцерта и имел право на некоторые льготы. Впрочем, «удобства» все равно были общие в виде единственного туалета на весь домик. Юрий Сергеевич Юрский был фигурой яркой и единодушно признавался неформальным лидером всей домотдыховской общественности. Он и сказал мне однажды: «Ты, сынка, совсем закрутился со своим волейболом и пинг-понгом. Рядом с тобой очень интересный человек. Ты поговори с ним».

Мы поговорили. И оказалось действительно интересно. В волейбол Сима не играл, на залив к морю ходил редко и без удовольствия. А вот разговаривать с ним было здорово. Как-то все вокруг поворачивалось новыми сторонами. К тому же он до ужаса много знал. И еще вот поехал в Зеленогорск (бывшие Териоки) на шведский хор. Я не мог пропустить волейбол и потому никак не мог составить ему компанию даже по такому редкому в те строгие времена случаю, как концерт хора из Швеции.

На прощанье мы обменялись адресами, и уехал Симон в Москву.

Это было без нескольких месяцев пятьдесят лет назад. И с тех пор через все перемены жизни, через множество событий, через множество городов и стран, через запреты и неразбериху, через конфликты и их преодоление мы умудрились не потерять друг друга.

* * *

Цитирую по своей книге «Игра в жизнь», написанной в 2000 году.

«Дружба в тоталитарном обществе – это исповедь,
это проверка курса, спасение от безумия, погружение

вглубь...

Долгожданный день дружбы – ты приближаешься к самому себе. Ты говоришь без всяких оглядок. Ты слышишь НЕОЖИДАННЫЕ возражения. Наконец-то ты слышишь НОВЫЕ мысли и слова. Ведь ежедневно по радио, в газетах, в официальном общении и по большей части даже в театре ты заранее знаешь ВСЕ СЛОВА, которые тебе скажут. И заранее знаешь все слова, которые ты ДОЛЖЕН произнести. А в этот день ты радостно замечаешь, что и сам-то наконец говоришь новое, идущее изнутри. Открывается клапан, и ты оказываешься совсем не таким плоским, как казалось. Это счастливое ощущение...

Конечно, наши отношения были «подпольем» – не в смысле заговора и склоненных над столом мрачных фигур при закрытых окнах, а в смысле чего-то сугубо личного, не предназначенного для чужих глаз и ушей. А уж от наших характеров зависело, что это было не угрюмое мудрствование избранных, а шутовское по форме и всегда наполненное юмором, я бы сказал – трепливое общение. И всегда Симон был учителем, а я учеником. И по возрасту, и... и по всем другим качествам».

Наши компании смешались. Его – литературно-переводческая – и моя, актерская. И были кутежи в бессонные ночи, и закручивались романы.

Но главным... главным были разговоры. СЛОВА, которые были важны, в которых мучительным пунктиром прочерчивался смысл нашей молодой жизни.

Маркиш переводил Плутарха. «Сравнительные жизнеописания» имели большой успех, и Симон вместе со своим гениальным однокурсником Сергеем Аверинцевым вошел в число высшего слоя «классиков» и античников. Позже, уже в одиночку, Маркиш перевел с латыни «Разговоры за просто» Эразма Роттердамского. Кажется, интерес к книжке оказался меньше ожидаемого. Но Симон увлекся Эразмом. И впервые стал полноправным автором. Вышла книга «Знакомство с Эразмом из Роттердама».

Он переводил Апулея, редактировал перевод «Похвалы глупости» Эразма, пересказывал для детей Тита Ливия, участвовал как переводчик в издании двухтомного Эдгара По.

Я не буду перечислять всего. Я всего не помню и знать не мог всего, что он переводил, редактировал, составлял. Он работал

мощно и, казалось, счастливо. Когда он написал статью «Античность и современность» и ее опубликовал «Новый мир», находившийся тогда в центре общественного внимания, Симон стал по-настоящему заметной фигурой в бурлящей московской жизни.

* * *

Мы выпивали квартетом на квартире у Симы во 2-м Труженниковом переулке возле Плющихи.

Какие ребята! Как искрился их юмор! Витя Хинкис, блестящий переводчик, подаривший русскому читателю среди многого другого Холдинга, Володя Смирнов, знавший, кажется, полтора десятка языков – от всех европейских и скандинавских до китайского и японского – и навсегда облагодетельствовавший больших и маленьких читателей переводом «Муми-тролля». Потом мы катили в большую компанию. Там растворялись на время. Чтобы снова собраться вместе и продолжить этот пир возлияний и бесед.

* * *

Симон звонил из Москвы и говорил, что приедет на пару дней в Питер тогда-то. Я шел в «Европейскую» гостиницу и по благу снимал ему скромный номер – тогда это было доступно. У нас дома поселить было негде – жили в одной комнате, в коммуналке. Если в этот день у меня не было спектакля, покупалась бутылка виски (кутить так кутить!), стоила (с наценкой!) 20 рублей. И уже в девять утра мы пригубляли по чуть-чуть, по маленькой, прежде чем окунуться в ленинградскую жизнь.

Когда я читал в хемингуэвской «Фиесте» страницы, где Джейк и Билл, забыв про рыбную ловлю, без конца говорят о литературе на берегу холодной речки в горной Испании и пьют без конца «дешевое местное вино», мне казалось, что это про нас. Казалось, что мы задавались теми же вопросами и так же формулировали ответы.

Может быть, тогда я и влюбился в этот роман Хемингуэя, а потом (тоже в одно удивительное совместное с Симкой лето) написал пьесу по этому роману, позже сценарий и поставил спектакль и фильм.

ЧТО-ТО ПЕРЕМЕНИЛОСЬ. Симон позвонил в очередной раз из Москвы и сообщил, что в Питер приедет его новая подруга. Она будет жить в «Астории». Он хочет, чтоб я с ней познакомился, пригласил ее посмотреть спектакли. Вообще, поглядел на нее. Возможно, это будущая его жена. Она физик и очень ученая. Но, по его мнению, она еще и обворожительна. Я должен высказать на этот счет свое мнение. Это важно. Да, кстати, она иностранка. Венгерка. Но по-русски говорит и понимает отлично. «Понимаешь, она, кажется, все понимает», – сказал он.

Да, она мне очень понравилась – женственная, живая, естественная – Ю.Н., венгерский физик на стажировке в Институте ядерных исследований в Дубне. Вот это роман, вот это выбор, вот это судьба! Да... только вот... слушайте, Юлика, вы собираетесь здесь потом работать... в Союзе? Нет? А... тогда, стало быть...?

Менять страну собрался Симон. Когда мы встретились через некоторое время, я разглядел в знакомых чертах нового для меня человека. Это был слом. Или возрождение. Во всяком случае, коренная перемена. Только теперь, через полтора десятка лет, я понял, что «пепел Клааса стучит в его сердце». Симон в полную меру ощутил (или всегда ощущал, но теперь в полную меру проявил), что он сын убитого сталинским режимом Переца Маркиша, что он часть народа, ввергнутого в ад невыносимых страданий, что он еврей. И что это прежде всего.

Он любил Юлику, он уезжал в дружественную страну соцлагеря. Но важнее для него было то, что он ПЕРЕСЕКАЕТ эту границу.

Мы брели с ним по набережной Москвы-реки и говорили. Разговор был тяжелый. Многого не мог я тогда ощутить и понять. Мне кажется, и сам он многого не знал и не предполагал. Но вдруг почувствовалось, что мы уже... в разных мирах. И этот мир для него в прошлом.

Два лета того, прошлого, времени, два лета, проведенных вместе, встают перед глазами. Щельковское лето и десять дней в Новом Свете – крымское лето, оборванное неожиданными и, можно сказать, роковыми событиями.

Щельково – это имение А.Н.Островского в костромских краях, в Заволжье. Там же, в деревне Бережки, возле преданной в

те годы на поругание и загаженной церкви, – могила великого драматурга. Возле имения Дом творчества ВТО (опять театральный дом, как тогда в Комарове). Я вытащил туда Симку отдохнуть и поработать – он писал очередную книжку. Невероятной красоты и покоя природа, мизерные и, по нынешним меркам, совершенно недопустимые бытовые условия и... несравненная радость творческого общения, фонтаном вздымающийся актерский юмор тех времен. Кто знал – помнит! Кто не знал – узнайте! Попробуйте увидеть на полянах, среди замороженных лесов этих насквозь городских людей, одиннадцать месяцев в году знающих только сцену, кулисы, Дом актера на улице Горького и поезда, везущие на гастроли. Олег Ефремов, Наташа Крымова... Ия Савина, Катя Максимова и Володя Васильев... красавица Элла Бруновская и, на правах хозяев, герои Малого театра: ежеминутно остроумный Никита Подгорный и Пров Садовский... Андрюша Торстенсен и Саша Кузнецов, счастливая и сверкающая Алла Покровская... невероятно знаменитые тогда телеведущие Аня Шилова и Аза Лихитченко... Остров Любви на пруду возле реки Сендеги, Красный обрыв и костры на нем, Черный обрыв...

Еда была скверная. В сельском магазине пустые полки. Пришел и наш с Симкой черед снабжать компанию водкой. Как же памятен этот поход за двенадцать (!) километров в один хороший ларек, куда «должны были завезти». И потом это, тоже пешее, возвращение с грузом.

Как памятна баня в Кинешме, на другом берегу Волги, куда пришла на помывку рота солдат, в связи с чем оборотистые мужики продавали по 15 копеек вместо веников какие-то пучки прутьев. И мы с Симкой перестарались и исхлестали друг друга до шрамов.

А дневные часы работы! И книга Симона двигалась, как ни странно, хорошо двигалась. И шла вперед моя инсценировка. Мы очень много успели за это веселое пьяное лето. И очень хороши, незабываемы были в то лето люди.

* * *

В Новый Свет мы собрались в конце июля 68-го года. Съехали в Симферополе и отправились «дикарским» способом на море. Жили в какой-то хибаре. Но постепенно «вмонтировались» в местную жизнь. Я становился довольно известным киноактером, и только что вышла на экраны «Республика ШКИД». Меня узнавали. Я дал концерт в санатории,

и нам продали курсовки. С едой наладилось. А потом... Ого! Нас позвали посетить подвалы знаменитого Новосветского завода шампанских вин. О, это памятно! Купаж, чаны, бочки, бутылки, полки... Вежливый руководитель, который предложил отведать в своем кабинете «настоящего, особого БРЮТА». «По бокалу, а?» – Смешное дело, что значит «по бокалу», коли уж все равно открыли бутылку? – «О, это особое шампанское, с ним осторожно!» – «Да перестаньте! Ваше здоровье!» Мы вдвоем осушили всю бутылку. Голова была ясная, свежая. «Сейчас еще искупаемся...»

Куца там! Мы встали, но двигать ногами не могли. Ноги были из ваты. «Как вы, ничего?» – спросил директор. «Ничего, ничего! Нормально...» Мы шли километр до нашей хибары часа два. Мы останавливались, садились на песок, смотрели друг на друга выпученными глазами... и хохотали. Небо опрокидывалось в море, а море выпрыгивало на верхнюю дорогу.

Лето было жаркое. Мы совершили восхождение на гору Сокол.

Пришла телеграмма. Меня вызвали в Москву и послали в Чехословакию. Был август 68-го, и 21 числа в Прагу вошли наши танки.

...Вернувшись в Москву 25-го, я поселился у Симона. Я был подавлен и возбужден. Я говорил не останавливаясь, а Симон слушал. Он понял, что меня надо спрятать от журналистов и назойливых посетителей разного толка. Он увез меня в Дубну, где были общие друзья – физики. Саша Филиппов устроил номер в гостинице.

Мы говорили. Думали. Молчали. Это был перелом. Настоящий перелом в жизни каждого из нас.

Потом я понял, что именно в эти дни, в эти месяцы происходил тот окончательный, бесповоротный перелом в душе моего друга, который привел его сперва к эмиграции «ближней», потом «дальней», потом к четырнадцати годам, что мы вообще не виделись, а в редких письмах и опасных телефонных разговорах всё более понимали, что теряем общность. Мы по-разному стали смотреть на вещи. Чтобы потом, когда уже почти не было надежды, чтобы потом... была еще целая новая жизнь.

Цитирую по тексту предисловия Симона (уже Шимона) Маркиша к книге «Родной голос», составленной им и изданной в 2001 году в Киеве:

«...Достоевский сто двадцать лет назад выразился: „Еврей без Бога как-то немыслим; еврея без Бога и представить нельзя“. Немыслимое обросло плотью. В обезбоженном мире еврей без Бога – не исключение и даже не редкость, напротив – он в

большинстве.

Но если не религия, не заповеди, обряды и молитвы объединяют нас, не знающих веры, но принадлежащих еврейству и головою и сердцем, то что?

Я думаю – культура...

...Возможно, не будет совсем уж лишним уточнить, что евреи только по рождению, к своим корням равнодушные, а не то и прямо враждебные, в круг нашего внимания не входят».

* * *

Симон сместил со своего письменного стола любимых прежде античных авторов, убрал на дальние полки западноевропейскую и американскую литературу. Его внутренним интересом все более овладевала исключительно русско-еврейская литература.

А как профессионал (а он был и оставался филологом и историком русской литературы высшего класса) Маркиш нашел себе применение в русском отделении Женевского университета, возглавляемом выдающимся французским русистом Жоржем Нива.

* * *

Чтобы не рвалась нить биографии, сообщу, что Симон, живя в Будапеште, овладел довольно прилично венгерским языком. Среди венгров у него появился интересный круг знакомых. Однажды (только однажды) Симон приезжал в Союз. Жил у нас. Мы с моей женой Наташей Теняковой ждали тогда рождения дочери. Общение наше с Симоном перешло на какой-то поверхностный уровень. Мне казалось, что захватившая его целиком еврейская тема сужает его талант, отрывает от той, если так можно выразиться, ВСЕМИРНОСТИ, которая была его силой и признанной особенностью. Но это было мое мнение. Симон думал иначе. И мы всё больше помалкивали.

* * *

Жизнь в Венгрии, с точки зрения властей, не была еще полной эмиграцией. Да и Симон считал, что он по-прежнему живет в социализме. Он не чувствовал себя свободным человеком.

За несколько лет до этого покинула страну его матушка –

Эстер, вдова Переца Маркиша, и его младший брат Давид, талантливый журналист и писатель. Они уехали в Израиль. Отъезд был трудный, даже мучительный. Симон остался в Москве с бабушкой – поразительно достойной и умной Верой Марковной. Но вот бабушка умерла, и тогда... оказалось, что ничего более к Москве его не привязывает. И однако он уехал не в Израиль. Он влюбился в Юлику и стал жителем Будапешта. У них родился сын. Наши отношения поддерживались регулярными письмами. И вдруг...

С оказией я получил письмо от него из Швейцарии. Он выехал по научному обмену... и стал невозвращенцем. Он звал жену с собой, он звал ее теперь к себе, но она отказалась – так писал он. Он подробно обосновывал свое бегство. Честно говоря, я подозревал и иные, побочные причины. Я полюбил Ю. Н., и мне нравился их союз. Но я не судья ни им, ни ему.

Переписка с капиталистической страной стала совсем затрудненной. А о свидании невозможно было и мечтать. К тому же у меня начались неприятности с властями. Я стал невыездным. Пульс нашей дружбы стал редким и неровным. Он еле прослушивался.

* * *

Началась перестройка. Меня «выпустили» аж в Японию – одного, надолго! Ставить спектакль. Шла зима 86-го года. Из Токио я набрал номер телефона Симона в Женеве. Наконец мы слышали голоса друг друга. Но мы были очень далеко. И к тому же мы сильно повзрослели, чтобы не сказать – постарели.

Весной 87-го я получил приглашение дать концерт в театре «Одеон» в Париже. Я не верил своим ушам, своим глазам, но я жил в Латинском квартале и в день концерта ждал приезда Симона из Женевы.

* * *

На перроне Лионского вокзала я оказался минут за двадцать до прихода поезда.

Симон вышел из самого дальнего вагона. Я узнал издали, сразу узнал его легкую мелкую походку. С ним была всего только маленькая сумка и зонтик. На расстоянии казалось, что он совсем не изменился. Он остановился вдалеке и поднял приветственно руки.

В 88-м году я давал концерт в Милане, и Симон снова приезжал повидаться.

А еще через год по его приглашению я ехал поездом через всю Европу в Женеву.

За это время мне открылся новый круг его общения. Кроме упомянутого уже Жоржа Нива, это были интереснейшие люди русской эмиграции: Ефим Эткинд, Виктор Некрасов, Владимир Максимов, Андрей Синявский, Мария Розанова. Но странное дело, находясь в старинных и дружеских отношениях, со многими, Симон как бы вовсе и не принадлежал к слою эмиграции. Он был и с ними, и сам по себе. Был еще женевский круг его коллег-профессоров и его нынешних и бывших студентов. С ними связь была, пожалуй, теснее и живее. Гостей из России, бывших знакомых, Симон принимал необыкновенно радушно, со всей щедростью души и кармана. Но разговора о том, чтобы нанести ответный визит, не поддерживал. Прошлая жизнь вспоминалась, но ни о каком возвращении, даже на короткий срок, ни на каких условиях не могло быть и речи.

Он жил в Женеве на улице Бови Лисбер, это была реальность, и она была необратима.

Я сидел на его лекции. Он говорил об одном из своих любимцев в русской литературе – Державине. Именно: не читал лекцию, а говорил. Было замечательно. Бывал я на семинарах, присутствовал на индивидуальных занятиях. Но даже если бы ничего этого не видел я своими глазами, через знакомство с его многочисленными учениками узнал бы я, какого высшего качества был их Учитель. Его очень ценили. Продолжали поддерживать с ним связь, уже окончив университет, сами становясь учителями, профессорами, переводчиками, дипломатами высокого ранга, как Хайди Тельявини.

Высокая ученость в сплетении с естественностью и простотой – такая атмосфера была на кафедре. И создавалась она прежде всего талантом и усилиями Жоржа Нива и Симона Маркиша.

Жорж возглавил «Русский кружок», и под этим скромным названием образовался клуб международного масштаба. Гости

клуба побывали многие выдающиеся люди из России и из русской эмиграции. На публичные заседания, бывало, собиралась вся русскоязычная Женева. Симон был и консультантом, и «связующим звеном», и участником клубных встреч.

Но «внутренняя душа» его все более сосредоточивалась на одном предмете – русско-еврейская литература. Исчезающий или, по его мнению, исчезнувший мир.

И потому понятны голоса из России: все усилия надо приложить к тому, чтобы крохи минувшего, как-то еще сохраняющиеся (в государственных архивах и семейных преданиях, в старой периодике и т. п.), не изгладились из исторической памяти народа бесповоротно....

... И – хочется верить. Прежде всего – в то, что даже при худшем варианте уход российского еврейства со сцены будет мирным и добровольным, что иссохшая ветвь не будет ввергнута в огонь».

Три блестяще написанных портрета – Бабель, Гроссман, Эренбург – и ряд статей составили великолепную, напряженную, в сердце бьющую книгу под названием «Бабель и другие».

Последний составленный им сборник русско-еврейской литературы – уже упомянутый мной «Родной голос». Симон и сам понимал (и даже писал в предисловии), что многих из этих авторов никак не причислишь к первому рангу русской литературы. Но были там и ослепительные вещи. Например (для меня), трагедия в стихах «Осада Тульчина» Николая Минского, были отрывки из несомненно великого Владимира Жаботинского. Однако Маркиш не козырял общепризнанными именами. Все свои силы отдавал он любовному, я бы сказал – со слезой, уходу, сохранению всего, что осталось от «усыхающей ветви».

давний и проверенный – был посторонним.

* * *

А «внешняя» его душа – по-прежнему открытая и богатая – вела на необходимые и питающие оптимизмом свидания везде, где возможно было. В Москву он не ехал, как я его ни звал. Но КАЖДЫЙ ГОД, где бы я ни оказывался за рубежом, Симон появлялся. С маленькой сумкой, с бутылкой вина и с зонтиком.

В Барселоне я снимал несколько сцен для фильма «Чернов/Chernov». Симон приехал. А ведь это ой как не близко. И он так органично, так весело вписался в компанию нашей группы. И подружился с Андреем Смирновым – нашим героем, и с оператором Мишей Аграновичем, и с художником Аликом Боимом. И даже СНЯЛСЯ в малюсеньком эпизоде (волновался жутко и был сильно зажат). В финале фильма он «сыграл» пожилого официанта в кафе у моря.

Симон несколько раз приезжал ко мне в Париж и в Брюссель, когда я работал в тамошних театрах. Мы встречались в Кольмаре и во Франкфурте-на-Майне. Мои друзья становились его друзьями, потому что Симон никогда не утрачивал своего покоряющего обаяния естественности.

Он хорошо знал Европу. Поэтому прогулки с ним по малым городкам и по музеям его выбора оказывались впечатлениями незабываемыми. Но вот особенность, именно ему принадлежащая, – он, прирожденный лектор, никогда не превращал свои огромные знания в монолог и в поучение.

* * *

Для русского уха звучат так романтично названия мест, по которым мы бродили вдвоем и с семьями, и с друзьями: Беллинзона, Брюгге, Сен-Жермен-ан-Ле, Бобиньи, Порт-де-Клиньянккур. Да они и в самом деле романтичны, эти места. Но в лучших (или невольных?) традициях нашей общей родины говорили мы в этих местах только о Москве, Питере, Киеве... о людях: что они там сейчас, в этот момент, поделяются, как меняются, как мы меняемся по отношению к ним – короче, по-пушкински: о местах «где я страдал, где я любил, где сердце я похоронил».

* * *

А писать мы друг другу стали реже. Телефон развращает. А возможность видаться ослабляет эпистолярное напряжение. Однажды, с оказией, Симон вдруг прислал мне связку моих к нему писем за много лет. Он их сохранил?! Зачем прислал теперь? Почему-то дрогнуло сердце.

* * *

С возрастом начинает казаться, что мир вокруг становится хуже. Даже при внешних признаках благополучия. А мы, дескать, всё те же! За это поднимают кубки, кружки, рюмки старые друзья – мы неизменны, мы еще крепки. Это мужество.

Есть и другое мироощущение. Само собой, что мир меняется, но меняюсь и я, и мы уже не те. Мало того, мы и не должны быть «теми» – приходит время. Болезни старения – производное от накопившейся горечи души. Горечь не надо показывать – не деликатно. А чтобы не дать ей излиться, подсознательно и сознательно строятся перегородки. Общение затрудняется. Это тоже мужество.

* * *

Мы искренне желали встречи. Не так просто найти возможность и время увидеться за две-три тысячи километров от дома. Встречались. И подымали рюмки за то, что еще живы. Но пилося не очень. И говорилось, надо признаться, тоже не очень. Больше молчал ось. Проходило два-три дня, и надо было разъезжаться. Спыхватывались, что не успели – не успели высказаться и расспросить. Времени оставалось только на то, чтобы твердо договориться о следующей встрече.

* * *

Ясно вижу картинку примерно пятилетней давности. Мы с Наташей приехали в Париж, у меня был концерт, а потом удалось специально остаться на неделю, чтобы пообщаться с Симоном. И он приехал из Женевы. И вдруг... было совершенно свободное время. Погода была скверная. Моросили холодные дожди. Мы пошли в Музей Пикассо. Под зонтиками медленно двигалась громадная очередь. Стояли больше часа. Наконец вошли. На первой ступеньке лестницы Симон сказал: «Идите, поднимайтесь,

я здесь вас подожду...» – «Симоша, болит что-нибудь?» – «Нет, нет... Я посижу здесь, погляжу одну статью. Подожду вас. Идите, смотрите... Я это уже видел...»

Что сказать? Как-то не глянулся нам в этот раз Пикассо. Довольно скоро мы спустились. В вестибюле на скамеечке сидел Симон. В руках была какая-то рукопись, но он не читал ее. Видимо, уже прочел. Он поднял глаза на нас, улыбнулся: «Поглядели? Ну, пошли».

И в ту же парижскую встречу, почувствовав, что я ДОЛЖЕН начать говорить, потому что молчание затягивается, я с ужасом обнаружил, что я НЕ МОГУ говорить. Буквально – физически! Рот не открывался, глаза не открывались. Начался опоясывающий лишаи на лице.

Совпадение? Случайность? Возможно, случайность. Но еще и какие-то мистические контрапункты. Мы оба СЛИШКОМ готовились к этой встрече.

* * *

В Швейцарии жесткие правила выхода на пенсию государственных служащих. Преподаватели университета – это ведь госслужащие.

В шестьдесят четыре года педагог, кто бы он ни был, получает письмо, как черную метку. Дескать, очень Вами довольны, ценим труды и так далее и тому подобное, сообщаем, что ровно через год будем иметь честь окончательно отблагодарить Вас, сказать большое мерси и... будьте здоровы! И ровно через год... мерси, и в обязательном порядке с завтрашнего дня извольте освободить место.

Конечно, это повлияло. Нарушился трудовой ритм, который длился двадцать лет. Симон любил свой университет.

Симон стал пенсионером, подчеркивающим свою жизнь ВНЕ активной деятельности «на столбовой дороге» культуры. Хотя... кто знает (а раздумывая о его судьбе, скажу – КТО СМЕЕТ ЗНАТЬ?), какую дорогу нужно назвать столбовой?

Он сменил свою прекрасную квартиру в Женеве на меньшую, подешевле. Довольно большую часть года проводил в Будапеште, где жила его новая жена, Жужа Хетени, со своими двумя сыновьями. Там тоже у него была своя скромная квартирка-кабинет. Со стороны психологическое его состояние я формулировал так: ему было необходимо одиночество, с которым он не знал, что делать.

При этом сохранялись многочисленные дружеские связи. И не просто связи. Сохранялось чудесным образом его ВЛИЯНИЕ на множество людей. Влияние культурное, интеллектуальное, моральное, личностное. Вот назову несколько имен: Марлен Кораллов, литературовед, эссеист – политзаключенный сталинских времен, знавший Симона еще в пятидесятых, физики Юля и Саша Филипповы, математик Никита Введенская, литературовед и издатель Игорь Виноградов, режиссер и горячий общественный деятель Алексей Симонов, журналист и издатель Эйтан Финкелынтейн из Мюнхена. А немногим раньше – Иосиф Бродский, в одной из статей назвавший его «гениальным Симоном Маркишем». Сергей Сергеевич Аверинцев, сам человек несомненно гениальный, одна из вершин нашей культуры и гуманитарной мысли.

Для всех этих людей Симон Маркиш был не просто одним из знакомых, а существенной частью окружающего их мира, критерием истинности, точкой отсчета.

Всем этим и, может быть, еще большим был он для меня. Я подружился со многими из его швейцарского круга. Жан-Филипп Жаккар, нынешний глава Русской кафедры, Лика и Арман Брон, Рудольф и Розанна Шаллер, Корин Амашер, упомянутая уже Хайди Тельявини и, конечно, его друг, его начальник и его оппонент – великолепный Жорж Нива, написавший (среди бесконечно многого другого) замечательную книгу о А.И. Солженицыне, переводчиком которой с французского был... Симон Маркиш! (1984 г.) Ей-богу, не будет преувеличением сказать, что Симон был не просто частью этого круга. Он был его душой.

Три последние встречи. Уже в XXI веке. 2001 – Будапешт, 2002 – Тель-Авив, 2003 – Брюссель.

6 марта 2001 года Симону исполнилось семьдесят. Идея принадлежала Жуже и Хайди – устроить мой тайный приезд в Венгрию и сделать Симону сюрприз.

Сюрприз был с большими затратами времени, сил и средств. Нужен был вызов, виза, место «тайного» поселения. И еще, пожалуй, какое-то разумное оправдание всех этих усилий, кроме: «Здравствуйте, а вот и я!»

Представьте, все состоялось! Было организовано

приглашение мне от Русского дома в Будапеште дать сольный концерт. В гостинице этого Дома я и поселился. Там же поселилась Хайди, приехавшая, как и я, специально из другой страны. Встречал меня в аэропорту представитель Дома, а Жужа в это время назначала Симону странное свидание – в 2 часа дня на станции метро при выходе.

Я чуть припоздал, и, когда спустился по лестнке в вестибюль метро, Симон был уже там. (Симка вообще был очень точен и на условленные встречи никогда не опаздывал.) Он стоял, прислонясь к кафельной стене, и листал какую-то брошюру. Я вдруг жутко заволновался. Представилось, что сейчас он меня увидит и либо страшно закричит, либо сперва просто не узнает – ну откуда я могу тут взяться? – а потом уже страшно закричит. Но ничего такого не произошло. Симон поднял глаза, усталился на меня, а после замотал головой и скорчил гримасу, выражавшую что-то вроде: «Х-хе! Ну надо же! Как чувствовал, что они что-то затевают».

Вечером в Русском доме был мой концерт, и я посвятил его Симону. Он с Жужей и Хайди сидел в зале. Тогда я впервые прочел со сцены стихи, написанные за десять лет до этого и обращенные к нему при отъезде из Женева.

*Как мастер сработал скрипку,
Где нет ни одной скрепки,
Где на благородном клее,
Который сродни елею,
Все части сращены крепко,*

*Так я бы хотел кратко
И по возможности кротко
Проститься с тобой, брат мой,
Я ухожу обратно.
На голове моей кепка,*

*Что ты подарил. Лодка
Скоро отчалит. Водки
Выпьем еще, как в песне,
Много прошли мы вместе,
Нынче же чувствую – баста!*

*В разных мирах жить нам,
Вот подошла жатва –
Наш урожай скудный
Жертвой на День Судный*

Врозь понесем. Часто

*Вспомню тебя, только
Я не нашел толка
В этом Раю – Штаты,
Франция или что там?
Я ухожу обратно.*

*Время бежит шибко.
Ты сохрани шапку,
Что я подарил, – шутка,
Конечно, была... Жутко
Мне без тебя – много
Вместе прошли. С Богом!*

*Давай поцелуемся трижды,
Слезой проблеснет надежда.
Сворачивает дорога.
Ты только держись, ради бога!
Ну, вот и простились, брат мой.*

Следующий – юбилейный – день был предельно скромным. Вчетвером мы пообедали в эдаком домашнем ресторанчике, который имел соответствующее название – кажется, «У тетушки Марии». Вечером Жужа и ее сыновья очень трогательно, с зажиганием свечей, с пением поздравительных гимнов вручили Симону подарок – отличный компьютер для его работы. Было славно. Потом мы прошлись с юбиляром под морозящим дождиком, и... и наутро я улетел в Москву.

* * *

Такие ли бывают юбилеи? Боже ж ты мой! Юбиляр же должен сидеть в широком кресле на сцене. Должны выходить люди с папками. Должны вызывать дружный смех испытанные остряки. Должна быть телеграмма от ОЧЕНЬ ЗНАЧИТЕЛЬНОГО официального лица. И естественно, должен быть банкет с тостами на нужное количество персон. Это же всем известно!

У Симона таких юбилеев не бывало. Бывало другое – женевские встречи с коллегами и учениками. Туда присылались пародийные и лирические тексты, там подымались бокалы и пелись песни.

Это было. Но это... как-то... это НЕ НА СТОЛБОВОЙ ДОРОГЕ.

Вот оно! Симон к семидесяти годам мог ясно выяснить, что он прожил жизнь НЕ НА СТОЛБОВОЙ ДОРОГЕ. Я раздумываю теперь (и тогда раздумывал!): а знал ли он, где она, столбовая? Если знал, то хотел ли взойти на нее и уж потом не уступать своего места? Нет! Решительно нет! Парадокс Маркиша был в том, что есть МНОЖЕСТВО столбовых дорог. Его личный путь не раз пересекал эти дороги, но они – столбовые – всегда представлялись ему суетой сует или пустотой пустот. Он не только с друзьями, но, кажется, и сам с собой никогда не обсуждал вопрос смены своего пути ради столбов успеха. Его дорога была только его собственной дорогой, и вел его загадочный и великий Эразмов девиз: НИКОМУ НЕ УСТУПЛЮ!

* * *

В апреле 2002 года события в Израиле были жаркие и кровавые. А погода была умеренная. Море было теплое, но постоянный ветерок смягчал горячие солнечные лучи. Была война. И грозно расцветал ужасный цветок терроризма.

Туристов было мало, отели на средиземноморском берегу пустовали.

Мы с Теняковой гастролировали по стране со спектаклем «Стулья» Э. Ионеско. Жили в Тель-Авиве в Сити-отеле. Прибыл Симон и поселился, естественно, в доме, где живет его мама, Эстер Ефимовна, и брат Давид с семьей. Эстер за два месяца до этого отметила свое ДЕВЯНОСТОЛЕТИЕ. Она по-прежнему очень красива и выглядит роскошной гордой дамой. Их дом в одном из городов-спутников Тель-Авива, от нас довольно далеко. Несмотря на это, встречались с Симоном почти ежедневно. Вместе шли на пляж – пять минут пешком от нашего отеля. Мы купались, а Симон был верен себе: «Идите, идите, я подожду, посмотрю пока одну статью». За пятьдесят лет ни разу не помню Симона, купающегося в море или в речке. Обедали в пустующих ресторанчиках.

На наш спектакль в Тель-Авиве Симон приехал... с мамой.

Я обомлел, когда увидел Эстер, спускающуюся по длинной лестнице ко мне в гримерную. «А что вы так удивляетесь? – сказала она. – Вы что, думаете, я уже по лестнице не могу сойти?»

Это было время, когда она публиковала в одном еженедельнике главы из новой книги своих воспоминаний – об отъезде из Москвы, о жизни «отказников», о мыслях и чувствах тех лет. Эти страницы будили память, обжигали. Мы говорили об

этом с Симой, но он, как всегда, был сдержан в проявлении чувств и на эту тему больше слушал, чем говорил.

Гиватайм Театрон – очень симпатичное, совсем новое театральное помещение. Игралось хорошо, и к тому же это был прощальный спектакль. По окончании на улице внутри дугообразной колоннады был накрыт стол. Вокруг него – все участники спектакля, актеры и техники...

Во главе стола – Эстер. Она и водочки с нами выпила, а мы содвинули бокалы в честь ее юбилея. Было хорошо. Воздух теплый. Освещенная колоннада среди ночной площади, тосты, разговоры. Апрель 2002-го! Израиль. Немного походило на мизансцену из «Пира во время чумы».

Симон качал головой: «Боюсь подумать, что с ней будет завтра».

Завтра Эстер оказалась... в больнице. Но всего на два дня! Обошлось, и мы снова переговаривались по телефону.

А с Симоном провели вдвоем одно длинное утро. Подвели кое-какие неутешительные возрастные итоги. И снова разъехались. На год.

* * *

Через год по весне снова выкинулась козырная масть – концерты в Европе. В Брюссель я был зван выступить в клубе местной элиты, на вечере, который устраивал российский посол.

И концерт этот точнехонько 6 марта – в день рождения Симона.

В туманное и промозглое утро 5 марта, около шести часов мы с Марком Неймарком, советником по культуре, встречали на Южном вокзале поезд из Швейцарии. Поезд пришел почти пустой, и уже издали стало видно на перроне пассажира с легкой сумкой и складным зонтиком. Еще несколько тысяч километров накатали мы с Симоном к месту этой, последней нашей с ним встречи.

Поселили нас в гостевых комнатах Российского культурного центра. Шла Масленица. Мой старинный приятель и гостеприимный наш хозяин Марк и его очаровательная жена Марина устроили блины. В честь встречи, в честь Симонова дня рождения и, конечно, в честь самой Масленицы, дни которой обязаны быть жирно-радостными. Мы старались. Произносились тосты.

Потом мы с Симоном тронулись на прогулку. Дошли от нашей улицы Мередиен до пляс Рожье. Десять лет назад здесь стоял огромный уродливый домище. Помимо многого другого в

нем помещался театр, и я играл в этом театре с бельгийской труппой пьесу Кромеллинка. И тогда Симон тоже приезжал поглядеть спектакль и повидаться.

Теперь громадный дом снесли. Но площадь не выиграла от этого. Начали стройку чего-то еще более грандиозного. Вообще, Брюссель на этот раз показался каким-то тревожным, усталым и запыленным. По центральным улицам шла многотысячная демонстрация протестующих докеров. Во многих местах заторы транспорта. Война с Ираком становилась реальностью. Вступление войск ожидалось с недели на неделю. Не имею никаких доказательств, но странным образом ощущалось напряжение в этой европейской столице, где четверть населения – мусульмане. Мы шли по кварталам, где были сплошь турецкие вывески, женщины в национальных одеждах, турецкая речь в группках остро жестикулирующей молодежи.

В этом сложном и таинственном городе гнездились руководящие органы мощнейших организаций Евросоюза, НАТО. Здесь, особенно накануне нависшей уже войны, скрещивались многие мировые интересы. Именно поэтому завтрашний Русский вечер, который устраивал в престижном Галльском клубе наш посол, был делом и деликатным, и ответственным. Ожидались влиятельные люди, близкие ко двору и к правительству. Послу предстояла большая речь в банкетном зале перед высоким собранием, а потом ответы на любые вопросы. Всё по-французски. Перед этим я должен был дать для этой же аудитории в концертном зале программу русской и французской поэзии (тоже по-французски) минут на сорок. Далее двадцать минут играет пианистка. И потом публика переходит в огромный банкетный зал, где кроме речей блюда русской кухни, отличная водка и лотерея с призами в виде путешествия в Москву и в Питер. Надо было скорректировать наши действия, настроить себя, проверить свой французский.

Мысли мои всё более были заняты ответственностью завтрашнего вечера. Я осторожно подводил Симона к пониманию тех обстоятельств, в которых я оказался. Сегодня вечером посол зовет к себе в резиденцию. Познакомиться, поужинать и договориться, как это все завтра будет.

Почему я так подробно вспоминаю набор совершенно внешних событий, не касающихся личности моего друга, о котором пишу эти заметки? Да именно потому, что моя профессиональная жизнь актера и в какой-то степени общественного деятеля – только она давала возможность наших встреч с Симоном в разных странах. Но она же становилась некоторым барьером в нашем общении. И тогда в Брюсселе, в

марте 2003-го, все это какого особенно туго сплелось.

Конечно, мы говорили и о политике – вся нынешняя жизнь невольно политизирована. Но Симон к этому времени был **АБСОЛЮТНО ЧАСТНЫМ ЛИЦОМ**. Пуще глаза берег он свою независимость. Можно сказать, пожалуй, что его принципом стало **НЕУЧАСТИЕ**, а когда случалось некое сотрудничество, то это было исключением из принятого правила. Что касается меня, то всю жизнь Симон оставался для меня примером. Могу признаться, что в серьезных решениях надо мной не раз довлела возможная его оценка такого решения. Я далеко не всегда был с ним согласен, но его взгляд – осуждающий или одобряющий – обязательно был в поле моего внимания.

* * *

И вот теперь предстояло объяснить Симону, почему он должен обязательно пойти сегодня со мной в посольство России, познакомиться с господином послом и отужинать у него. Потому что завтра, в день его рождения, я буду на сцене в Галльском элитном клубе, куда вхожи только члены клуба, а послезавтра мы опять разведемся на год.

Вот так все было – вроде бы элегантно и даже местами шикарно, а на самом деле довольно жестко.

* * *

Мы оба родились в Советском Союзе. Наша родина – Россия. Но Симон покинул эту родину. Он оставил здесь множество друзей и близких по духу людей. Но он никогда не захотел пересечь границу этой страны, где убили его отца, где зародилась, дала плоды и (по его мнению) пришла к вырождению столь любимая им русско-еврейская литература.

Маркиш был высоким знатоком христианства, относился к нему сторонне, но уважительно. Он не стал иудеем в религиозном смысле. У него это попросту не получилось. Он (мое мнение!) остался просвещенным, чающим Бога, но неверующим человеком эллинского толка. Древние греки и римляне – любовь его молодых лет – определили (мне кажется!) основание его духа. А уж если не они, то разве что Господь Бог, в которого он не верил.

Особое отношение было у него к выкрестам из евреев. Тут он был строг. Не в личном плане (доказательством тому его дружба

и огромное уважение к о. Александру Меню), но в профессиональном – им было отказано называться русско-еврейскими литераторами. Вы, дескать, ушли в русские, значит, вы русские, у вас своя тропа, у нас своя – и точка.

И вот в вечерний час 5 марта (столь важная дата нашей истории, особенно для всех репрессированных – день смерти Сталина) мы в удобной машине советника пересекли границу России – мы въехали на территорию Российского посольства в Брюсселе.

Мне везло с этим прекрасным особняком. В разные времена я бывал гостем двух прежних российских послов. С Н.Н.Афанасьевским, а потом с В.И.Чуркиным мы проводили здесь хорошие вечера. Я надеялся, что и в этот раз будет не хуже. Надежды оправдались, Сергей Иванович Кислюк и его супруга принимали нас в узком кругу за прекрасным ужином. Кроме нас с Симоном был Марк Неймарк с женой и куратор – посланник Сергей Николаевич. Мы довольно быстро обсудили завтрашний вечер, а потом был свободный разговор. И разговор был действительно свободный и интересный. Мне кажется, Симону понравился этот вечер и это знакомство. И хотя мы были в кругу новых людей, получилось настоящее общение.

Так в последнее наше свидание мы пару часов вместе побывали на российской земле. Я завлек его сюда и не пожалел об этом.

* * *

Ночь была для меня тревожной – я репетировал. Днем немного гуляли с Симкой. Вечер был трудовой, официальный, успешный и длинный. Я вернулся только около полуночи. Симон вроде уснул. Я постучал в дверь его комнаты. Зажегся свет, и он сразу откликнулся. Посидели, поболтали. Я говорю: «Ну что ж мы так всухую в день рождения? Пойдем куда-нибудь! Выпьем чего-нибудь!» – «Неохота, Сергуня. Поздно уже. Какое питье!» Да-а, я и сам чувствовал – переменились мы. Возраст хватает за горло. Ухо к подушке тянется с усталости.

* * *

А утром было опровержение. Мы провожали Симона – Марк и я. На вокзал приехали загодя. Пришли в бар и сели у стойки на высоких стульях. Разбитная пьяноватая фламандка спросила, чего

желают господа.

Господа пожелали виски, потом еще виски и опять виски. Утром. И было хорошо. Мы даже попросили ее нас сфотографировать. Радость встречи у нас была всегда, а вот веселье давненько не получалось. На этот раз было радостно и весело. Поезд ушел.

Это была последняя наша встреча.

* * *

*И кстати я замечу в скобках,
Что речь веду в моих строках
Я столь же часто о пирах,
О разных кушаньях и пробах...
Пушкин «Евгений Онегин»*

Да, так получается – пятьдесят лет дружбы в описании выглядят нескончаемой чередой застолий и прогулок. Были еще СЛОВА. Они-то и были самым главным. Но как их перескажешь? Они больше в душе. Вот и остаются прогулки да застолья.

По телефону мы, конечно, говорили регулярно в этом ушедшем 2003 году. Искали следующее место встречи и следующую возможность. Симон предложил на этот раз съехаться недели на две по возможности без всяких посторонних забот. Отметить круглую цифру. Последний разговор был в самом конце ноября. Встречу твердо назначили на август.

* * *

Саша Филиппов, наш общий друг, был по ученым делам в Церне возле Женевы. Они с Симоном повидались и назначили новое свидание на пятницу 5 декабря. Саша позвонил, телефон молчал. Саша стал звонить в Будапешт, в Тель-Авив, в Москву. Никто не знал, где Симон и что с ним. Через общих знакомых нашел он Корин – ученицу его и сотрудницу. У нее был второй ключ от квартиры Симона.

* * *

Он полулежал на кровати. Работал телевизор. На лицо упала раскрытая книга. Видимо, смерть была мгновенна.

А вот еще чего не забыть никак. 13 января 1995 года. Старый Новый год. Женева. Улица Бови Лисбер, 3. На квартире у Симона собрались праздновать часов в одиннадцать. Пришел Иосиф Бродский. Был Жан-Филипп Жаккар, кто-то из учениц Симона и я. Бродский приехал после лекции. Я после концерта, где среди классиков читал стихи Иосифа. Водки было много. Закуски были хороши. Разговоры веселые. Чуток времени отдали и серьезному. Бродский читал свои переводы из древних авторов, которые он делал для театра. Собственно, это были скорее стилизации или даже просто собственные сочинения, навеянные духом и формой древних. Однако Бродский терпеть не мог выглядеть хоть в чем-нибудь дилетантом. Он опасался любого просчета, исторической неточности, несоблюдения канона. И тут Симон Маркиш был для него верховный арбитр. Было видно, как важно для него мнение Симона.

Прекрасная была ночь.

В 8 утра мы с Симой зашли в отель, где остановился Бродский, – попрощаться. Он улетал домой, в Нью-Йорк. Бессонная ночь сказалась. Лицо было серое, круги под глазами. Он пил крепчайший кофе и непрерывно курил.

Обратно шли пешком. По мосту через Рону, вдоль берега Лёмана. Говорили об Иосифе. О том, что надо бы ему себя беречь. Надо бы...

Это было ровно девять лет назад.

Сегодня, когда я заканчиваю эти записи, 13 января 2004 года.

В наступившем году Симона нет уже на этой земле. Сегодня 40 дней со дня его смерти.

Душа его отлетает.

13 января 2004

Гусар ДМИТРИЙ ПОКРОВСКИЙ

Ему резонировало любое пространство. Мощным многоголосьем отвечали на его призыв и воспитанные им профессионалы, и робкие новички. По взмаху его руки и призывно вздернутому подбородку включались в хор совершенно сторонние пению люди. Неумелые ноги начинали повторять вслед за ним незамысловатую, но крутую дробь. Руки блаженно плавали в воздухе, удивляя силой и легкостью своих владельцев. И... как сказано у Гоголя в «Сорочинской ярмарке»: «...ВСЁ обратилось волею и неволею к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. ВСЁ несло. ВСЁ танцевало».

Он был запевалой, вдохновителем, дирижером всего, что его окружало, – МИТЯ ПОКРОВСКИЙ. (Он называл себя всегда Митей. Я его звал Димой. Он откликался.)

* * *

По телевидению мелькнул он для меня впервые году примерно в 79-м. Пел небольшой фольклорный ансамбль интеллигентов. Странное было сочетание их речей – ну явно же городские люди, сегодняшние, все с высшим образованием – и этого пронзительного пения, особым звуком, пахнущим деревней, древностью и, может быть, язычеством. Запомнилась эта мимолетная передача. И запомнился особо черноволосый, с усами заводила этого маленького хора.

* * *

Где нас свела судьба, где впервые встретились лично – запамätовал. Скорее всего, за кулисами какого-нибудь концерта. Во всяком случае, мне довелось рассказать ему о моем сильном впечатлении от ансамбля. И когда я однажды позвонил ему по телефону и предложил совместную работу, он не удивился.

А дело было так. В Театре Моссовета я ставил пьесу А.Н.Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше». Так чувствовалось, что это лето в московской купеческой усадьбе этот

август должен быть насыщен песнями. И песнями хоровыми, в которых на время соединятся и господа, и слуги, и друзья, и враги. Вот я и вспомнил о Покровском. А он так легко, так мгновенно откликнулся, что стало у меня на душе хорошо. И хотя я сильно волновался, ставя впервые Островского в новом для себя театре, в новом городе Москве, спектакль с участием недосягаемой Ф.Г.Раневской, первые же встречи с Димой вселили в меня надежду – должно получиться!

А он выложил передо мной сборники старых песен. Я заговорил о Яблочном Спасе и криках торговцев при открытии занавеса. А он принес НОТЫ зазывов яблочных торговцев XIX века. Отобрались лихие ночные хоры, отобрались вечерние романсы. И – главное – нашлась изумительная песня, которая была принята как камертон всего спектакля.

*Запрягу я тройку борзых
Темно-карих лошадей,
И помчусь я в ночь морозну
Прямо к любушке своей.*

*Кого-то нет, кого-то жаль,
Куца-то сердце мчится вдаль.
Я вам скажу один секрет:
Кого люблю, того здесь нет...*

Казалось, и некто убеждал нас, что это песня поздняя, чуть ли не из белогвардейской эмиграции. Там действительно был ресторанный вариант этого текста под разухабистый распев. Но Дима! На то Дима и был сочетанием лихого фантазера и строгого фольклориста – во-первых, он спел ее ТАК, что не рестораном запахло, а взлетом, вскриком души. А во-вторых ... вместе с моей помощницей Леночкой Калло они искали и НАШЛИ песенник XIX века, а в нем и ноты, и этот самый текст:

*По привычке кони знают,
Где сударушка живет,
Снег копытом прибивают,
Ямщик песенку поет:*

*Кого-то нет, кого-то жаль,
Куда-то сердце мчится вдаль.
Я вам скажу один секрет:
Кого люблю, того здесь нет...*

Сошлось! И мы сошлись. Я собрал труппу спектакля, а Дима привел свой ансамбль. Поглядели друг на друга и друг другу понравились. И ансамбль перестал быть для нас группой, а стал личностями, певицами. Мы вникли в изумительный, особенный голос Тамары Смысловой. Мы оценили этих красавиц артисток, которые стали проводить с нами занятия по методике Покровского.

Дима и сам частенько бывал в театре. Но он нетерпелив и непоседлив. Начнет, заведет всех. Зазвучит мощно песня на весь пустой утренний театр. Самим приятно. Давайте повторим! А где Дима? А Димы уж и нет. Ничего, продолжим без него. Как исчез, так и появится, никуда от нас не денется. И точно. Дима внезапно появлялся в моей гримерной на других спектаклях. Иногда вдруг возникал за кулисами.

Был он со мной невероятно открытым. Вдруг приходил с бедой – все рухнуло, ансамблю конец, раздоры, дразги, тоска на душе, жить не хочется...

И в том же разговоре далее: но есть одна идея и есть одно невероятное предложение... Батюшки мои, такие перспективы открываются, что с трудом и поверить-то можно. Потом уж я сообразил, что этот удивительный характер сочетал в себе покоряющую искренность и лукавое фантазерство. И беды, и перспективы выходили у него преувеличенными, но он сам верил в эти омуты и сияния.

* * *

Однажды был звонок. Дима сказал, что они с Тamarой недалеко от моего дома и им срочно нужно повидать меня по очень важному делу. Я болел, шлялся по квартире небритый, неодетый, подавленный, никого не хотел видеть. Покровский настаивал, сказал, что это необходимо. Они явились. Дмитрий объявил, что они с Тamarой решили пожениться, что они любят друг друга, что все вокруг сложно, но это не должно помешать их совместной жизни. Они просят моего совета (???) и... благословения(?). О Боже! Кажется, мы выпили по рюмке. Или нет? Уже не помню. Я расцеловал их и поздравил. Я не очень понимал – чувствовать ли себя патриархом или объектом розыгрыша.

Но это не было розыгрышем! Это был счастливый настоящий брак – союз двух изумительно одаренных людей, влюбленных друг в друга и необходимых друг другу. В их явлении ко мне было много таинственного (для меня). Было преодоление каких-

то неведомых мне барьеров. Что-то сродни похищению возлюбленной и тайному венчанию.

Гусар! Несомненно, Дмитрий был похож на гусара. А неизменно молчаливая Тамара – на гусарову невесту.

* * *

Перескочу через большой временной промежуток. Жизнь то сводила нас тесно, то разлучала на многие месяцы. Ансамбль стал знаменитым. Имя Покровского гремело. Коллектив выступал на лучших сценах, и Тамара была его первой солисткой. Потом пошли трещины. Об одних рассказывал при встречах Дима, о других доходили слухи.

Невероятно, но попробуйте поверить! Однажды раздался телефонный звонок. Дмитрий Викторович сказал, что им с Тамарой необходимо встретиться со мной, по возможности срочно. Они пришли. Долго молчали. Тамара смотрела в пол. Дима вздернул подбородок. Усы его топорщились. Он сказал, что они с Тамарой решили разойтись. Она любит другого человека, и у него тоже есть другие планы. Но ансамбль должен быть сохранен. Он просит меня (?) понять их и одобрить эту коренную перемену в их жизни.

Я был ошеломлен. Я пытался понять, какая роль мне предназначалась в этой драме... или в этом водевиле? – я даже не мог понять жанра. Я избрал роль судьи-примирителя. Но все было решено. Ими. Или только им? Это мне неизвестно. Это было! Это было именно так! И потом был развод.

А Покровский по-прежнему вел свой ансамбль, и Тамара была его первой солисткой.

Лето 80-го года. Мои воспоминания возвращаются к премьере пьесы «Правда – хорошо, а счастье лучше». Каждая репетиция начиналась со спевки. Приходили кто-нибудь из «покровских девушек» – правили нам звук, настраивали интонацию, заряжали нас энергией. Иногда приходил и сам Дима. Мы привыкли к этому. Нас сблизил этот хор. Потом, уже сами, без дирижера, пели перед каждым спектаклем.

* * *

Из исполнителей главных ролей у нас были свои прекрасные солисты и запевалы – классные артисты: Михаил Львов, игравший Барбошева-сына, и Анатолий Баранцев, игравший вороватого

садовника.

Играли и пели они превосходно. Но когда присоединялся Дима, хор звучал вообще ослепительно. А бывало это так. Шел спектакль – шестидесятый, сотый, сто двадцатый раз... Вдруг в антракте за кулисами появляется Покровский. Заходит ко мне в гримерную, рассказывает о каких-то небывалых (или бывалых?) приключениях своей жизни. А между тем надевает поверх своей рубашки рабочую куртку, в которые одеты в нашем спектакле садовые сторожа в доме Барабошевых. И вот в ночной сцене, когда вся компания сгрудилась у беседки, Дмитрий вливался в общую массу – и... как же тогда звучала «Порушка-Параня». В этом месте публика всегда аплодировала, но с участием Димы энергия удваивалась, утраивалась. И тогда бывал шквал оваций.

* * *

Ансамбль Покровского рос, даже разбухал. От него начали отпочковываться дочерние и внучатые ансамбли. Собственно говоря, образовалась постепенно особая школа пения, движения, поведения на сцене «по Покровскому». Некоторое время было у них довольно просторное репетиционное помещение на фабрике «Дукат» на улице Гашека. Я бывал там. Гудела молодежь. Одни пели, другие уже пили. Играли на каких-то старинных дудках и лирах, вывезенных из экспедиций по бог весть каким деревенским углам. Похоже было на цыганский табор – вся жизнь, все личное было отдано ансамблю. Это была художническая, богемная жизнь. Вечный творческий праздник, где ночь и день свободно могут меняться местами. А еще непрерывные гастроли, перемещения по Союзу. И вдруг открывшаяся заграница.

Появились иностранные поклонники, участники, соратники.

Дима в разговорах со мной рассказывал о двух своих целях, двух мечтаниях. Создать СПЕКТАКЛЬ, сделать силами ансамбля ТЕАТР – это первое. И второе: он видел возможность связать древнее, фольклорное с абсолютно современным и, казалось бы, далеким от него – с сегодняшним джазом. Он слышал глубинное родство этих мощных пластов музыки. И в его концертах и репетициях, и в застольях стали появляться джазмены.

* * *

А спектакль он создал – это были вертепные рождественские представления. Очень вовремя это случилось. Театр в это новое,

свободное время поперхнулся перестройкой – зритель отхлынул от сцены и от концертных залов. В России стало мало работы. А в Москве почти совсем не стало. Дима увозил ансамбль на гастроли в Штаты, петь и плясать по-русски вокруг протестантских и католических рождественских елок.

Но ответственность! Какая же ответственность лежала на нем. Он наплодил множество учеников. Он не мог всех их возить с собой. А без него они слабели. Или даже пропадали. Или ссорились друг с другом.

* * *

Ответственность давила его. И хотя он был прирожденным лидером, нервы сдавали. И вообще Дима стал болеть.

* * *

Почему-то вспоминается совершенно дурацкий, суматошный, бессмысленный день и наша с ним встреча на улице. Было жаркое лето. Мы столкнулись вдруг, а перед этим долго не видались. У каждого накопилось много путаницы и накипи в душе. Надо бы пообщаться. Хотелось выговориться. И еще очень хотелось есть и... выпить.

И такая глупая ситуация, что зайти некуда и денег мало. Он предложил поехать к нему домой. По дороге видим – большая очередь. За чем? Ждут пельменей! А тогда в магазинах вовсе ничего не было. Пельмени в кривых картонных коробках – это же роскошь! Встали в очередь. Двигались в темпе торговли и говорили. Но было так жарко и так хотелось есть, что все в разговоре выглядело в особенно мрачном свете. Схватили наконец пару коробок, приехали на квартиру. А там что-то неблагополучно. И всем не до нас. И какое-то напряжение. И еще пельмени в коробках совсем раскисли от жары. Господи, как же хотелось есть, и ничего не получалось.

* * *

И помню другое. Гигантский концертный зал «Россия». Готовится что-то грандиозное и небывалое. Репетиция. Дима позвал, и я приехал повидаться. Масса певцов, музыкантов и еще кого-то. Тут-то и заваривалось это синтетическое представление.

Кто-то с древней шарманкой, а рядом другой со сверкающим саксофоном. Один – на жалейке, другой – на трубе. Девушки в русских костюмах. Негритянка в мини. И всему голова – Дмитрий Викторович. То он победительно командует, то в отчаянии за голову хватается. Но он всему голова. Он все это ведет одному ему известной дорогой. И ему за все отвечать.

* * *

Он был выдающимся деятелем. Казался иногда фантазером, но фантазии-то сбывались. И то, что сбывалось, было фантастично. Мы привыкали, что он все немного (или много!) преувеличивает. Думалось, что и болезни его, и предстоящее в далекой стране сложное лечение – это все чуть преувеличено. На самом деле, думалось, не так все страшно. А было страшно.

* * *

Димы не стало.

Два вечера помню я, связанных с памятью о нем.

На сцене театра «Эрмитаж» отмечался юбилей ансамбля. Исполняли кое-что из прежнего репертуара, но больше было нового. И были внутренние проблемы. Что-то вроде нового раскола. Народа в зале было не очень много. Друзья, знатоки. Случайных людей не было. Звучало то особенное, что отличало ансамбль Покровского от народных хоров времен моей юности, которые я, откровенно говоря, терпеть не мог, – все это особенное сохранилось. Увлекало, покоряло. Я говорил об этом со сцены.

Публика подтвердила это долгой овацией исполнителям. Но за кулисами разговоры были о трудностях, о тупиках, в которые все время утыкаются. Юбилей был со слезой – по Диме, по былому.

Второй вечер – памяти Дмитрия Покровского – был в Театре на Таганке через несколько лет. Здесь не то что в зал, в фойе войти было невозможно. Столько народа – не протолкнуться. Концерт рассчитывали на два часа. Я должен был сказать слова ближе к концу. Но вечер длился и длился. Хоры, дуэты, семейные ансамбли, из городов, из деревень, из глубинки, из-за Урала, в цветных нарядах, в уличных костюмах, старушки, дети, вокалисты и плясуны. И опять как у Гоголя: «ВСЁ неслоь, ВСЁ танцовано». Длилось это два часа, три. Зашло за четыре. А люди всё выходили и выходили на сцену. И от каждого выступающего шли слова

благодарности Дмитрию. Его матери Нине, которая сидела в зале, за сына. Вот это да! Вся Россия благодарила городского музыканта за то, что научил ее петь народные песни.

Казалось, конца не будет этому концерту. Казалось, усталость возьмет свое и начнут уходить. Но зал сидел. И стояли в проходах. И сидели на полу. И Юрий Любимов не уходил. Он, руководитель этого театра, который на этой сцене сделал вместе с Покровским «Бориса Годунова», до полночи сидел в своем кабинете, слушал концерт по радио и принимал и поил почетных гостей в память о Диме.

Я говорить не стал. Мне показалось – некуда. Сегодня надо быть только слушателем.

* * *

Осталось сказать немного. В тот период, когда имя и фигура Дмитрия Покровского были у всех на виду, довелось ему стать и актером, и классическим музыкантом – скрипачом. Михаил Швейцер снимал фильм по Толстому – «Крейцера соната». На роль дьяволического гения и соблазнителя был утвержден Покровский. Меня многое связывает со Швейцером и с его женой и соавтором его фильмов Соней Милькиной. После наших совместных фильмов мы общались постоянно. И я мог наблюдать это увлечение Димой, эту режиссерскую влюбленность. Он покорила их, и в течение всей работы он был их радостью и вместе с тем – загадкой.

Таким он остался и для меня. Он был сложным человеком. Богатство этой натуры не исчерпать было одной и такой короткой жизни.

Под финал моего рассказа прикрою глаза и тихонько пропою:

*Ой вы, кони, мои кони,
Мчитесь, соколы, быстрей.
Не теряйте дни златые,
Их немного в жизни сей.
Кого-то нет, кого-то жаль.
Куда-то сердце мчится вдаль.
Я вам скажу один секрет:
Кого люблю, того здесь нет.
Его здесь нет....
А я страдаю всё по нем.
Ему привет, ему поклон.*

Последняя роль Раневской

Раневская приезжает на спектакль рано – часа за два. И сразу начинает раздражаться. Она здороваётся. Громогласно и безадресно. Ей отвечают – тихо и робко – дежурные, уборщицы, актеры, застрявшие после дневной репетиции, они не могут поверить, что великолепное, звучное «здравствуйте!!!» относится к ним. Раневской кажется, что ей не ответили на приветствие. Лампочка у входа горит тускло. А на скрещении коридоров – другая – излишне ярко. Ненужная ступенька, да еще, как нарочно, полуспрятанная ковровой дорожкой. Раневская раздражается. Придирается. Гримеры и костюмеры трепещут. Нередки слезы. «Пусть эта девочка больше не приходит ко мне, она ничего не умеет!» – гремит голос Раневской. Я сижу в соседней гримерной и через стенку слышу все. Надо зайти. Как режиссер, я обязан уладить конфликт – успокоить Фаину Георгиевну и спасти от ее гнева, порой несправедливого, несчастную жертву. Но я тяну. Не встаю с места, гримируюсь, мне самому страшно. Наконец, изобразив беззаботную улыбку, вхожу к ней.

– Я должна сообщить вам, что играть сегодня не смогу. Я измучена. Вы напрасно меня втянули в ваш спектакль. Ищите другую актрису.

Я целую ей руки, отвешиваю поклоны, говорю комплименты, шучу, сколько могу. Но сегодня Раневская непреклонна в своем раздражении.

– Зачем вы поцеловали мне руку? Она грязная. Почему в вашем спектакле поют? У Островского этого нет.

– Но ведь вы тоже поете... и лучше всех нас.

– Вы еще мальчик, вы не слышали, как поют по-настоящему. Меня учила петь одна цыганка. А вы знаете, кто научил меня петь «Корсетку»?

– Давыдов.

– Откуда вы знаете?

– Вы рассказывали.

(Грозно):

– Кто?

– Вы.

– Очень мило с вашей стороны, что вы помните рассказы никому не нужной старой актрисы. – Пауза. Смотрит на себя в зеркало. – Как у меня болит нос от этой подклейки.

– Да забудьте вы об этой подклейке! Зачем вы себя мучаете?

– Я всегда подтягиваю нос... У меня ужасный нос... – Пауза. Смотрит в зеркало. – Не лицо, а ж... Ищите другую актрису. Я не

могу играть без суфлера. Что это за театр, где нет суфлера? Я не буду играть без суфлера.

– Фаина Георгиевна, и я, и Галя – мы оба будем следить по тексту.

– Вы – мой партнер, а Галя – помреж. Суфлер – это профессия!.. Не спорьте со мной!!! И мне подали не тот платок, эта девочка очень невнимательна.

– Это ваш платок, Фаина Георгиевна.

– Нет, не мой! Я ненавижу такой цвет. Как называется такой цвет? Я совершенно не различаю цвета. Что это за театр, где директор никогда не зайдет, чтобы узнать, как состояние артистов! Им это, наверное, неинтересно. А что им интересно?

В дверях появляется внушительная фигура директора театра.

– Здравствуйте, Фаина Георгиевна!

Раневская подсакивает на стуле от неожиданности.

– Кто здесь? Кто это?

– Это я, Фаина Георгиевна, Лев Федорович Лосев. Как вы себя чувствуете?

– Благодарю вас, отвратительно. Вы знаете, что в нашем спектакле режиссер уничтожил суфлерскую будку? И я вынуждена играть без суфлера.

– Фаина Георгиевна, у нас в театре вообще нет суфлерской будки.

– А где же сидит суфлер?

– У нас нет суфлера. Но Сергей Юрьевич мне говорил, что Галя...

– Сергей Юрьевич – мой партнер, а Галя – помреж... Суфлер – это профессия (и т. д.). Но я благодарю вас за то, что вы зашли. Теперь это редкость... Вот он, мой платок. – Она начинает надевать тот самый платок, что подали вначале. – Странное время. Суфлерской будки нет, пьес нет, времени ни у кого нет, а зрительный зал полон каждый вечер.

За десять минут до начала Раневская выходит из гримерной. Заглядывает ко мне:

– Почему горит свет, а никого нету?! Какая небрежность!

– Я здесь, Фаина Георгиевна. Я гримируюсь.

– Извините, я вас не увидела. Ой, тысячу раз извините, я помешала творческому процессу.

На сцену ее сопровождает специально прикрепленный к ней помреж – опытейшая Мария Дмитриевна. Она действует успокаивающе. Ф.Г. сидит в декорации на выходе и читает свою роль. Мария Дмитриевна машет веером. Я хожу по сцене – проверяю, все ли на месте. Шумит зал за занавесом.

– Дайте руку. Видите, какая у меня холодная рука. А у вас

теплая. Я вам завидую. Вы совсем не волнуетесь перед выходом? Я всегда волнуюсь как дура. А знаете, отчего это? Оттого, что я скромная. Я не верю в себя. Я себе не нравлюсь.

– Зато другим нравиться.

– Кому?

– Вы всем нравиться.

– Это неправда... Я плохо играю эту роль.

– Вот это – неправда. Вы замечательно играете.

– Может быть, я просто нравлюсь вам как женщина?

– Это само собой.

– Очень галантно... М-м-м!!

Мы с Марией Дмитриевной помогаем Раневской встать со стула.

Слышны команды к началу. Подошла и робко стала рядом Г. Костырева – партнерша Ф.Г. по первому диалогу. Зал за занавесом стихает. Раневская проборматывает начальные слова роли. Пробует жест.

«Яблоки, яблоки, яблоки! – кричат торговки. – Моченые яблоки! Яблоки хорошие! Хорошие яблоки!» Колокольный звон. Сцена заливается светом.

Смотрю на Раневскую, и страшно за нее. Кажется, она упадет при первом самостоятельном шаге. Ее надо вести под руки, как вели мы ее только что. Но она уже не народная артистка, а нянька Филицата. И некому помочь ей. Она сама всем вечная помощница и защитница. Колокольный звон усиливается, растет. Черная щель разрежала занавес. Щель увеличивается, открывается громадное пространство зрительного зала. И... вместо черноты ослепительный свет прожекторов. Костырева пошла по диагонали к авансцене: «Что ты мне сказала! Что ты мне сказала!» Раневская – уже не Раневская, а кто-то другой, с другим лицом, с утиной походочкой враскачку, с глазами, уставленными в пол, с указующим перстом вытянутой руки – тронулась вслед, на сцену. И сразу – овация зала!

«Зачем? Зачем они хлопают? Они любят меня? За что? Сколько лет мне кричали на улице мальчишки: „Муля, не нервируй меня!“ Хорошо одетые надушенные дамы протягивали ручку лодочкой и аккуратно сложенными губками, вместо того чтобы представиться, шептали: „Муля, не нервируй меня!“ Государственные деятели шли навстречу и, проявляя любовь и уважение к искусству, говорили доброжелательно: „Муля, не нервируй меня!“ Я не Муля. Я старая актриса и никого не хочу нервировать. Мне трудно видеть людей. Потому что все, кого я любила, кого боготворила, умерли. Столько людей аплодируют мне, а мне так одиноко. И еще... я боюсь забыть текст. Пока

длится овация, я повторяю без конца вслух первую фразу: „И всегда так бывает, когда девушек запирают“ – на разные лады. Боже, как долго они аплодируют. Спасибо вам, дорогие мои. Но у меня уже кончаются силы, а роль все еще не началась... „И всегда так бывает, когда девушек запирают“. Нет, не так. Я не умею говорить одинаково. Я помню, как выходили под овацию великие актеры. Одни раскланивались, а потом начинали роль. Это было величественно. Но я не любила таких актеров. А когда овацию на выход устроили Станиславскому, он стоял растерянный и все пытался начать сквозь аплодисменты. Ему мешал успех. Я готова была молиться на него. „И всегда так бывает, когда девушек запирают“. Нянька добрая... Она любит свою воспитанницу, свою девочку. А на бабушку нянька злится ~ зачем запирает внучку... Поликсену... дорогую мою... „И всегда так бывает, когда девушек запирают“. Нянька раздражена. Или это я раздражена? „Муля, не нервируй меня!“ Я сама выдумала эту фразу. Я выдумала большинство фраз, которые потом повторяли, которыми дразнили меня. В сущности, я сыграла очень мало настоящих ролей. Какие-то кусочки, которые потом сама досочиняла. В Островском нельзя менять ни одного слова, ни одного! Я потому и забываю текст, что стараюсь сказать абсолютно точно, до запятой. А суфлера нет. А все кругом говорят бойко, но приблизительно. Не ценят слова. Не ценят слово. Не ценят Островского...

...И всегда так бывает, когда меня нервируют... Муля! Не запирай меня... Всегда так бывает».

А если бы Раневская вышла на сцену, как все обычные актеры, в нормальной заинтересованной тишине? Что было бы? Наверное, не было бы спектакля. Это могло значить только, что зал пуст, никого нет в зале. Последние двадцать лет, если не больше, она начинала свою роль (любую!) только после овации. Дружные аплодисменты благодарности. Просто за то, что видим ее. За все, что уже видели. И вот она с нами. И ничего больше не надо! – «Как не надо? А играть? А спектакль? А моя роль?» – Не надо, не важно, браво, браво! Почти абсурдная двойственность! Как будто перед началом романа стоит жирная точка и слово «конец».

И все-таки... все-таки, когда так встречают актрису, когда такой единый порыв, – праздник. Почти уже совсем забытый, но по-прежнему будоражащий праздник театра.

Первая сцена очень трудная. Как ни разрабатывай действенную структуру, а Островский писал чистую экспозицию, давал «вводные данные». Современные актеры разучились играть спокойные разъяснительные прологи, а современные зрители

разучились их смотреть. Раневская всегда мучилась с этой сценой. Кроме того, после такого приема ей сразу хотелось ответить чем-то необыкновенным. А ничего необыкновенного в сцене нет. Ф.Г. дробила сцену на маленькие кусочки и играла, пробуя разные контрастные краски – и голосовые и мимические. Кусочки бывали изумительные. Зыбкина рассказывает о своих бесконечных несчастьях и потом про сына – вот от всего этого и вышел он «с повреждением в уме». Необыкновенно заинтересованно и как-то величаво замерев, Раневская спрашивала, говоря врасстяжку: «Какого же роду повреждение у него?» – «...Всею правду в глаза говорит». И, понимая серьезность такого «вывиха сознания», Филицата, мудро покачивая головой, произносила как диагноз, печально утверждая: «В совершенный-то смысл не входит».

В финале десятиминутной сцены Раневская, устав и предвидя близкий отдых за кулисами, играла легко, лукаво, без напряжения, скинув наконец-то груз ответственности. На уход она пела «Корсетка моя...». Я был против этого пения – чисто гастродерская добавка. К тому же мне казалось, что «Корсетка», спетая единственный раз в конце спектакля, должна потрясать неожиданностью. Убедить в этом Раневскую я не смог. Почти всегда на уход Раневская пела. Пение заглушали аплодисменты. Почти всегда. Когда их не было (один-два раза за два года), Раневская впадала в молчаливое отчаяние. Это жуткий контраст – овация на выход и уход в тишине, «под стук собственных шагов», как говорят в театре.

К себе в гримерную Ф.Г. не поднимается. Весь спектакль сидит на сцене в кулисах. Учит роль по тетрадке – собственноручно переписала еще в самом начале работы. Изливает на Марию Дмитриевну свои обиды. Всё вслух. Кашляет, жалуется на сквозняк, на духоту. Бывает, что голос ее слышен на сцене. Когда он звучит совсем уж громко, я бегу к ней, умоляюще складываю руки на груди, а потом показываю на уши – слышно, слышно вас! Ф.Г. сперва не понимает, потом пугается, закрывает рот руками. Через несколько минут ее снова слышно.

Раневская не могла выйти на сцену сама. Ее нужно было «выпускать». Суфлера она уступила, но эту традицию старинного русского театра сохранила. Помреж должен тронуть за плечо и сказать: «Ваш выход» – или просто и грубо: «Пошла». И тогда... пошла. И так на каждый выход. А их в «Правде...» у Филицаты десять. Мария Дмитриевна блестяще исполняла роль помрежа XIX века. Вот она растирает мерзнувшие руки актрисы, вот машет на нее веером. Утешает, шепотом ободряет. Потом властно говорит: «Приготовились!» Помогает встать со стула. И на равных, по-

деловому, приказательно: «Пошла!»

Бежит! Бежит через всю сцену Раневская.

«Ах, что он тут наделал-то, что натворил! На-ка, хозяевам в глаза так прямо...»

«...Что ты, что ты, опомнись! Тебя хотят за енарала отдавать...» – О, как она произносит этого «енарала» – это куда больше и невероятнее, чем «генерал».

«...На что он тебе? Он тебе совсем не под кадрель...»

Мощно звучит у Фаины Георгиевны каждое необычное словечко Островского. Поликсена сует няньке в руки деньги: «Поди, купи мне мышьяку!» Отшатнулась нянька, вздрогнула всем телом... раз, другой. Застонала. Как-то странно взревела басом. Повернулась к зрителям. Она одна на сцене. И в ней всё. Не забыть. Этот полуоткрытый рот. Беспомощная рука, и в ней страшный рубль, данный для покупки отравы. И не идут, долго не идут слова. Только звуки. И наконец:

«Ах, погибаю, погибаю!»

Лучшее, великолепнейшее, что было в этой комической роли, – мгновения трагедии – жанра, для которого была создана Раневская (для него тоже!) и в котором почти не выступала. И вот здесь – первое мгновение (буквально мгновение). Какой-то стон и два слова. И потом фраза: «Вот когда моей головушке мат пришел». Это уже снова забавно, жанрово, комично. Занавес, конец акта.

Всегда ли так? Всегда не так! Иногда – нарочито скрипучим голосом: «Погиба-а-ю!» – давая понять, что такое страшное слово на пустом месте – не от чего тут погибать, то есть как положено в комедии. Иногда по-другому. Иногда еще как-нибудь. Но однажды (или все-таки много раз?) – это вдруг возникшее трагическое полнозвучие. Его-то и не забыть. В нем-то и суть.

– Я не могу без партнера. Партнер для **меня** – это всё. Я не могу без общения. Я должна видеть глаза. Но случается, что в этих глазах я вижу вульгарность или даже хамство. Я теряюсь, не могу играть. Я завишу, целиком завишу от партнера. Дорогая моя, куда вы смотрите? Смотрите на меня. Товарищ режиссер, можно я буду держать ее за руку и притягивать к себе? Я плохо вижу... Еще ближе...

– Фаина Георгиевна, но ведь и зрители хотят вас видеть. Сейчас видим просто два чепчика, два затылка. Откройтесь, пожалуйста. Как хорошо, когда вы смотрите на нас.

– Я не умею играть на публику. Я должна говорить в глаза партнеру.

– «На публику» не надо, но все-таки для публики.

– Я потому перестала сниматься в кино, что там тебе вместо

партнера подсовывают киноаппарат. И начинается: взгляд выше, взгляд ниже, левее, подворуйте. Особенно мне нравится слово «подворуйте». Сперва я просто ушам не поверила, когда услышала. Потом мне объяснили – значит, делай вид, что смотришь на партнера, а на самом деле смотри в другое место. Изумительно! Представляю себе, если бы Станиславскому сказали: «Подворуйте, Константин Сергеевич!» Или Качалову... Хотя нет... Качалов был прост и послушен. Он был чудо. Я обожала его. Он, наверное, сделал бы, как его попросили... Но я не могу «подворовывать». Даже в голод я не могла ничего украсть. Не у другого – помилуй бог! – а просто оставленного, брошенного – не могла взять чужого. Ни книги, ни хлеба... и взгляд тоже не могу украсть... Мне нянька в детстве говорила: чужое брать нельзя, ручки отсохнут. Я всегда боялась, что у меня отсохнут ручки. Я не буду «подворовывать»...

– И не надо. Не об этом речь. Но ведь и в жизни мы довольно редко говорим, уставясь в глаза друг другу. Это исключение. Обычно наш взгляд перемещается. Мы оглядываем пейзаж, интерьер, или, как говорится, «блуждаем взглядом», или смотрим в одну точку, или заглядываем внутрь себя.

– Это понимаю... говорит сама с собой... Рядом сидит другой человек, а она говорит сама с собой. Это возможно... Сумасшедшая старуха сидит в беседке и говорит сама с собой... это нормально.

Раневская проигрывает кусок сцены, показывая, раздвоение личности. Очень смешно. Потом играет (именно играет, а не рассказывает) случаи, старые анекдоты на тему «склероз» и «маразм». Это так точно, так обаятельно при всей гиперболичности, что ничего не хочется делать – только сидеть и смотреть на это без конца.

– Давайте попробуем еще раз, – говорю я. – Как хорошо видеть ваше лицо – глядеть прямо на вас, в фас. Тогда все доходит – и глаза, и мимика, и вся игра...

– Я не играю, я живу на сцене! – грозно кричит Раневская.

– Пожалуйста, с самого начала!

Раневская хватается партнершу за руку, близко притягивает ее к себе. Говорит почти вплотную. Лицом к лицу. И лица не увидеть.

Фаина Георгиевна никогда не концертировала соло. Играла парные комические сценки, стихи не читала никогда, хотя массу их знала наизусть и дома читала великолепно. Действительно, какая-то абсолютная необходимость была в партнере. Все, что в фас, все, что прямо в зал, ей казалось нескромным, недопустимым. Все, что в профиль, освобождало от груза

ответственности и давало импульс к игре. Но Раневская остро и очень профессионально чувствовала реакцию зала, великолепно ощущала приливы и отливы внимания. Зал нужно «взять» – значит, «отпустить» партнера и направить энергию прямо на зрителей. Зал взят. Но это «нескромно» и не по системе – смотреть в зал. И снова хватается партнер, и Раневская вертит им, ища точку, где сольются наконец две противоположности и партнер станет залом – близким, послушным, а зал станет партнером – понимающим, реагирующим. Как живописец преодолевает плоскость полотна и создает перспективу картины, так Раневская зримо преодолевала условность театра в поиске секунды подлинного или, вернее, сверхподлинного момента жизни.

У Грознова с Филицатой две небольшие сценки – во втором и в четвертом актах. Они старые приятели, эти старые люди. Они заодно. Только Грознов – «игрун», может что-нибудь учудить и испортить все дело. С другой стороны, именно потому, что «игрун», на него вся надежда. Ведь только чем-нибудь невероятным можно прошибить хозяйку. Ее ни логика, ни мольбы не убедят. Ее и «пушкой не прошибешь»... Сценки проходные, не нагружены острым конфликтом, поворотом сюжета. Это прелюдии к будущим событиям. Мы сидим с Раневской, разделенные столом. В комнате еще Зыбкина – владелица квартиры. Грознов чудит, интригует. То смиренньким старичком-маразматиком себя явит, то вдруг ляпнет такое, что Зыбкина вздрогнет и напряжется. У Филицаты одна задача – не дать ему «разойтись», не дать до времени никому обнаружить, кто он таков на самом деле. Филицата смягчает его «ляпы», советует, как дальше действовать, деликатно внушает, наставляет, даже деньгами снабжает старика. Значит, действие – утихомиривать «взбрыки» Грознова и давать Зыбкиной приемлемое их объяснение: дескать, много пережил человек, многое совершил, чуть со странностями, конечно, но... бывает! Состояние Филицаты – тревога, как бы не лопнула вся затея.

Это все Раневская играла. Это – «по задаче». А вот было еще нечто добавочное, идущее от нее. Тут-то и изюминка. Она сама веселилась душой от этих «взбрыков». Ей самой очень хотелось что-нибудь учудить. Эх, текста для этого нет. Замечательную роль написал А.Н.Островский. Но не для Раневской. Ей бы Грознова играть! Вот тут бы она выдала, да жаль – роль мужская. Ну ладно, текста нет, но есть же интонация! Есть жест, есть блеск глаз! Чудить не чудила, а желание это светилось. И так объемно все звучало, и с хитрецей, и с подколом, и по-доброму: «...Вы, отдохнувши, сегодня же понаведайтесь к воротам. У нас завсегда

либо дворник, либо кучер, либо садовник у ворот сидят; поговорите с ними, позовите их в трактир, попотчуйте хорошенько. Своих-то денег вам тратить не к чему, да вы и не любите, я знаю; так вот вам на угощение!» И рублик шмяк на стол. Тот самый, что на мышьяк был дан. Вот он куда пойдет.

«...Расскажите, в каких вы стражениях стражались...» А Грознов глухим прикинулся, руку трубочкой к уху тянет (кстати, это мне Раневская предложила). Она наклонилась и уже с открытым смехом гаркнула: «В каких отражениях отражались!!!» – что ж ты, старый черт, собственное геройство позабыл?

В четвертом акте при открытии занавеса сцена пуста – никакой мебели. И стоят двое на пустой сцене – Грозное, в полной военной форме, при орденах, и Филицата. Стоят и смотрят друг на друга. И тут случились аплодисменты. Но другого рода, нежели первая овация. Здесь реакция «ни на что» бывала лишь в том случае, когда накат спектакля вел к этому, когда к четвертому акту зрители оказывались по-настоящему втянутыми и в события, и в игру... Зал радовался – опять эта парочка, чего-нибудь они да устроят! Вот это ощущение – «парочка» – самое радостное, которое подарила мне Раневская как партнеру. Мы прогуливались, взявшись за руки. Она толковала, где и что в доме расположено. Где что спрятано. И опять в маленькой сценке, в десятке небольших реплик, эта дивная смесь – и гордость за богатство, и презрение к богатству. И обстоятельность, и озорство. И какое-то неизвестно по каким причинам возникшее... кокетство, что ли?

«Вот, Сила Ерофеич, я вам все наши покои показала; а теперь подождите в моей каморке!.. Когда нужно будет, я вас кликну». И подмигнула, и плечиком сделала... и ручкой!

Руки Раневской. Морщинистые, сильные, мягкие, но не пухлые, обтянутые тонкой, как бы стеклянной пленкой кожи. Часто мерзнут эти руки. Даже когда жарко.

Сидим в проходной комнате возле сцены. Идет спектакль.

– Я простужена. Всем мешаю своим кашлем. Я кашляла на сцене. Зрители это слышали. Это ужасно. Я плохо играла.

– Вы замечательно играли. – Я знаю, что никогда нельзя соглашаться с самокритикой Раневской, даже если она настаивает. Этого она не прощает.

– Плохо, плохо. Найдите другую актрису. Вы знаете, мне тяжело. Такая долгая зима. Я не выношу холода. Я ведь южанка. У нас в Таганроге зима была короткая. А здесь север. Я не могу привыкнуть за пятьдесят лет. И на сцене дует.

Входит наш актер В.И.Демент, участник спектакля, цыган, замечательный гитарист. Он присаживается рядом и перебирает

струны. Это случается частенько во время спектакля. Раневская любит гитару и цыганское пение. Демент тихо напевает. Раневская слушает. Молчит, глядя печально в пространство.

– Спасибо, дорогой, спасибо! – Демент уходит на сцену. – Возьмите меня за руки. Чувствуете, какие холодные?.. Если бы вы знали, как мне страшно умереть. – Смотрит прямо в глаза. У меня захолонуло сердце.

Дверь открылась:

– Приготовились, Фаина Георгиевна!

Идет третий акт. Сумерки в доме. Близится тайное свидание молодых, устроенное Филицатой. И она топчет потихоньку по комнатам – где хозяйка, где сынок, что делают? Не накрыли бы! Вошла... и замерла в полутьме. В другом углу почти невидимая хозяйка... к графинчику прикладывается. Хотела Филицата проскользнуть незаметно, но та окликнула. Я очень любил эту сцену В. В. Сошальской и Раневской. Барабошева выпрашивает слухи. А слухов много, и слухи все неприятные. Нянька выбалтывает помаленьку: сын пьет, деньги утекают... И присела нянька. Чего не присесть – сорок лет она в доме живет, когда-то с хозяйкой почти подругами были. Присела... Хозяйка заметила и так посмотрела, что поднялась старая нянька. И вдруг обидно ей стало. И тогда... мощно, грозно... пошла прямо на хозяйку. Та спросила: «Еще чего не знаешь ли? Так уж говори кстати, благо начала». Филицата молча идет, идет. И потом сильно, откровенно, уже ничего не боясь, не рассчитывая: «Платона даром обидели, вот что! Он хозяйскую пользу соблюдал и такие книги писал, что в них все одно что в зеркале, сейчас видно, кто и как сплутовал. За то и возненавидели».

А тема-то запретная – и Платон, и книги расчетные. И отрезала хозяйка. Рывкнула! Ушла. Филицата одна. Переминается с ноги на ногу. Дышит шумно. И вдруг... скроила гримасу – передразнила хозяйку: «У-те-те-те»... И плюнула!

Плевков на сцене – трюк опасный. И грубо, и избито. Но ведь вся штука – как сделать! Раневской можно. У нее получалось.

В сцене ночного свидания Раневская тоже пользовала трюки яркие, почти клоунские: вздрог, испуг, хватание за сердце, передразнивания. Я всегда наслаждался, глядя на стиль исполнения. Сами трюки виданы сотни раз – и в цирке, и в оперетте, и в театре, и в хорошем и в плохом. А Раневская все это видала (и делала, наверное!) тысячи раз в разных ролях. Прелесть была в том, что она и не скрывала цитатности. Это были веселые воспоминания о том, как следует играть такой жанр. Делалось это в лучших спектаклях совсем легко. Проходно, не задерживаясь, двигаясь к главному. А главное – нежная сцена с Поликсеной,

последние наставления молодым. Тут любимая фраза Раневской, «зерно в роли», по ее мнению: «Я рада для тебя в ни-и-и-точку вытянуться».

А потом пошло, покатилося. Молодых влюбленных накрыли. Шумно и страшно стало в саду и на всей барабошевской территории. Большим скандалом пахнет дело. Кинулась Поликсена на защиту любимого. Рискуя, сильно рискуя – ведь и ее не пощадят.

У Филицаты в этой длинной сцене реплик нет. Думали – пусть отдыхает Фаина Георгиевна, не надо ей участвовать в этой сцене.

– Это невозможно! Ее девочку дорогую так обижают, а она в это время за кулисами? Нет, я буду на сцене. Она ее защитить хочет от этих зверей. Неправильно! Зверь так не поступит. Вы знаете, я люблю зверей больше, чем людей. Они несчастны и беззащитны. У них нет хитрости. Я не сплю уже много ночей и думаю о птицах. Как же им холодно и голодно. Соседи злятся на меня за то, что я приманиваю птиц. А они гадят. Птицы, конечно, а не соседи. Ну конечно, гадят! А как же им быть? Я высыпаю по килограмму зерна в день на подоконник. И они едят без конца. А потом гадят. Но их невыносимо жалко. У них такие тонкие ноги. Ночью я не сплю и все время думаю, как холодно этим тонким ногам. Нет, нет! Нянька, конечно, прибежит за своей девочкой. Я буду участвовать в этой сцене.

И выходила. И молча охала, и глаза наливались слезами – в толпе, на неосвещенном краю сада. Нет, это вовсе не буквоедство – дескать, у Островского написано», значит, я обязана. Это и не дисциплина – дескать, покажу пример. Это исполнение морального долга. Она выходила в этой сцене и, почти невидимая, играла, переживала, тратила свои силы не для зрителей, не для примера коллегам, а для реальной Поликсены, как реальная любящая старуха Филицата.

Сложен человек. Всякий сложен. Много намешано в человеке. Потому и интересен. Сплетаются нити, ведущие из своего прошлого, с генетическими нитями, тянущимися от предков. Сплетаются дурные и добрые побуждения. Спутываются ясные намерения ума с простыми требованиями жизни. Сердечный импульс дает толчок в одну сторону, а императив физиологии – в другую. Нити общественного долга и личного интереса стремятся быть связанными в красивом узоре, но порой запутываются уродливыми узлами. Каждый сложен. Но если у большинства из нас внутри сложный клубок нитей, то Раневская была соткана из морских канатов. Великолепно крупна и красива ее сложность. И от крупности все противоречия ее личности воспринимались как

гармоническая цельность. Редки такие люди.

Так случилось, что многие годы провела она почти безвыходно в четырех стенах. Но сохранила острое любопытство к жизни во всех проявлениях: к политике, к психологии современного человека, к смешному, к людским слабостям, к новым книгам, к новым талантам. Едкая насмешливость при постоянно возвышенном складе ума и сердца. Не терпела «тонкость» в общении, и при этом было органическое неприятие малейшей фамильярности. Тяга к общению и тяга к одиночеству. Взрывы гнева и сентиментальность. Самоутверждение, обидчивость, подозрительность и при этом – широта души, искренняя беспощадная самокритика, непостижимое умаление, даже уничтожение своих достоинств, талантов (например, писательского таланта). Безмерная печаль и могучий нутряной оптимизм. Жалостливая любовь ко всем людям и громогласный искренний патриотизм, безоговорочное предпочтение своих во всем! – наше лучше! – русский язык, русский образ мыслей, русский стиль жизни, русские традиции. И еще: непреходящая гордость оттого, что она советская гражданка и советская актриса – по собственному выбору! Поступок совсем ранней юности. Вся семья после революции эмигрировала. Она – единственная из семьи – осталась. С народом, со страной, с революцией, с русским театром. Так говорила Раневская – не с трибуны, не в интервью, а в своей комнате, один на один, среди разных других разговоров. Канаты, канаты сплелись в ней! Огромный масштаб. Карта в размер самой местности. Глубина памяти в размер века.

– Я помню этот ужасный день. Мама вскрикнула в соседней комнате. Я вбежала. Мама, страшно бледная, лежала без сознания. На полу валялась газета, и в траурной рамке – дорогое, любимое лицо. Лицо Чехова. В тот день я стала читать его «Скучную историю». Мне было девять лет.

Боже ты мой! Что тут еще скажешь? В жаркий июльский день 1984 года мы сидим в кухне у Раневской, завтракаем, говорим о нынешних делах театра, и вдруг она вспоминает впечатление от смерти Чехова– 1904 год! Боже ты мой!

– У вас сегодня концерт? Бедный... Что же вы будете читать?

– Сегодня поэзию.

– ПО-О-ЭЗИЮ. Пожалуйста, не меняйте звук «о», не говорите его между «о» и «а», В этом слове «о» должно звучать совершенно определенно – пОэзия! Какую пОэзию?

– Есенин, Мандельштам, Пастернак, переводы Цветаевой – в общем, классика двадцатого века...

– Ося, Боря, Марина...

Всех знала. И они знали ее. Сколько было пережито вместе. И

врозь. И беда друга больше, чем своя беда. А какие праздники были! Какие встречи после долгой разлуки! И размолвки были. И смешное было. Много смешного. В рассказах Раневской даже самые горькие, трагические эпизоды не только окрашены, но пронизаны юмором. Все подлинно, достоверно, душевно, но еще и обыграно.

Как бы слушали Раневскую, как зачитывались бы ее воспоминаниями, хотя бы только из жгучего интереса ко всем этим именам. Даже сейчас, особенно сейчас, когда – наконец-то! – их широко издают, когда, извлеченные из полузабвения, они становятся, признаемся, почти модой. А несколько лет назад каждое слово Раневской о них было бы воспринято как откровение.

Ведь она их знала. И помнила. Почему же не рассказала людям? Опасалась? Может быть, отчасти и это, но главное в другом. Лень? О нет! Написано было много. Говорят, несколько толстых тетрадей. И уничтожено ею. Это она сама мне сказала.

– Почему, Фаина Георгиевна?

– Я не писатель. А потом... ведь стихи их остались. Вот пусть читают их стихи. Это лучше всего.

Несколько листков, написанных уже в последние годы, я читал. Это была великолепная проза. Сжатая, выразительная, полная глубины и оригинальности в каждой фразе. Раневская позволила прочитать. Переписать не позволила. Потом сказала, что разорвала. В другой раз сказала, что отправила в ЦГАЛИ, в свой архив, хранящийся там. Может быть, там и прежние записи?

– Ну еще кого читаете в концерте?

– Шекспира...

Я смотрю на Раневскую и чувствую, как волосы мои встают дыбом и голова туманится... Вот сейчас возьмет и скажет: «...Виля!» Раневская поняла. Хохоchet.

– А знаете, вот к Пушкину у меня такое отношение, как будто мы можем еще встретиться или встречались когда-то. Меня врач спрашивает: «Как вы спите?» Я говорю: «Я сплю с Пушкиным». Он был шокирован. А правда, я читаю допоздна и почти всегда Пушкина. Потом принимаю снотворное и опять читаю, потому что снотворное не действует. Тогда я опять принимаю снотворное и думаю о Пушкине. Если бы я его встретила, я сказала бы ему, какой он замечательный, как мы все помним его, как я живу им всю свою долгую жизнь... Потом я засыпаю, и мне снится Пушкин. Он идет с тростью мне навстречу. Я бегу к нему, кричу. А он остановился, посмотрел, поклонился, а потом говорит: «Оставь меня в покое, старая б... Как ты мне надоела со своей любовью».

В ее отношении к великим (в том числе к тем, кого она знала,

с кем дружила) был особый оттенок... при всей любви – неприкосновенность. Не надо играть Пушкина... Пожалуй, и читать в концертах не надо. А тем более петь, а тем более танцевать. И самого Пушкина ни в коем случае изображать не надо. Вот у Булгакова хватило такта написать пьесу о Пушкине без самого Пушкина.

– Но тот же Булгаков написал «Мольера», где сам Мольер – главная роль.

Отмалчивается, пропускает. Когда говорят, что поставлен спектакль о Блоке, балет по Чехову, играют переписку Тургенева, читают со сцены письма Пушкина, говорит: «Какая смелость. Я бы не решилась». Но чувствуется, что не одобряет. Обожая Чайковского, к его операм на пушкинские сюжеты относится как к нравственной ошибке – нельзя сметь это делать. Пушкин для нее вообще выше всех – во всех временах и во всех народах. Жалеет иностранцев, которые не могут читать Пушкина в подлиннике. Возможность ежедневно брать с полки Пушкина считает великим счастьем. И действительно пользуется этим счастьем.

Раневская болеет. На столике возле кровати том Маяковского. Раскрываю. Вижу ее крупный неровный почерк: *«Из моих любимейших. Раневская»*. И еще что-то другим почерком. Листаю – еще заметки, прямо на полях. На форзаце: *«Блистательной Фашне Георгиевне на память обо всех нас. Лиля»*. Далее рукой Ф.Г.: *«Сейчас мне сказала Людмила Толстая, что Лиля Брик приняла снотворное и не проснулась... 78 г., август 8-е число»*.

Она знала, что я крепко люблю Маяковского...»

* * *

Свой псевдоним «Раневская» Ф. Г. взяла из чеховского «Вишневого сада». И надо сказать, угадала: были в ней некоторые черты чеховской героини. Не будучи ни барыней, ни богачкой, она, подобно Раневской, была почти расточительна в денежных тратах. Не на себя! Но в плате за малейшие услуги и просто в помощи людям. Она могла послать помогающую ей по хозяйству женщину за хлебом и за молоком и еще сказать: «Зайдите к директору „Гастронома“ и скажите, что я прошу продать две дорогие коробки хороших конфет». Одна коробка будет вручена в благодарность за принос молока и хлеба, другая – медсестре, которая придет делать укол. Все это – кроме денежной платы. Но ведь каждый день так нельзя. Деньги утекали, как песок между пальцев. Это мучило. На продажу шли не просто дорогие, но и

дорогие сердцу картины. Постоянная забота – что подарить, чем отблагодарить. Щепетильность ее в долгах была невероятной.

«Когда закончились съемки „Золушки“, я сразу получила какую-то очень большую сумму денег. То есть не большую, деньги тогда были дешевы, а просто очень толстую пачку. Это было так непривычно. Так стыдно иметь большую пачку денег. Я пришла в театр и стала останавливать разных актеров: „Вам не нужно ли штаны купить? Вот, возьмите денег на штаны... А вам материя не нужна?.. Возьмите денег!“ И как-то очень быстро раздала все. Тогда мне стало обидно, потому что мне тоже была нужна материя. И к тому же почему-то вышло так, что я раздала деньги совсем не тем, кому хотела, а самым несимпатичным...

В сорок шестом году мы были в Польше. Сразу после войны. Какая разруха, какой голод! Я проходила мимо рынка и увидела изможденную нестарую женщину, одетую ужасно. Она сжимала в руках что-то жалкое. Я подошла к ней. И она протянула мне этот непонятный жалкий сверток. Я вынула все деньги, которые были со мной, и попыталась ей вручить. Она отступила, подняла голову и сказала укоризненно: «Пани, я бедная, но я не нищая». – Раневская показывает с акцентом и с подробной передачей смен психологических состояний. – Как мне было стыдно и неловко, что я не могла ей помочь...»

Раздать все... Стыдиться денег в руках... Толстовство? Да, пожалуй, очень близко. И ее вегетарианство было, конечно, не только выполнением рекомендаций врача, но проявлением собственного ее мировоззрения. Мировоззрение было очень определенным. В принципиальных вопросах – непоколебимым. Но выражалось всегда только артистично. Либо в виде разыгранных «случаев», показа характеров, либо в виде афоризмов, суждений – всегда в парадоксальной форме, вроде бы просто шуток.

– Говорите, у него успех? Я рада. У него много успехов, и они ему нужны. Он талантливый... Очень! Но глубоко невежественный. Бедный! Бедный!

– Много бегают актеры. Вы все работаете на износ, на полное стирание себя. Что? Раньше? Да, пожалуй, тоже бегали. Да, помню. Это правда. Но в провинции мы очень много работали в театре – ведь каждую неделю премьеры, каждую неделю! А в Москве – да! Халтурили артисты. – Смеется. – Эта «халтура» бывала высочайшим искусством. Но были концерты. Много. И кино. Мхатовцы много концертировали... Но это было голодное время. Вот... я вам скажу, в чем беда современного театра... главная беда: халтурщиком стал зритель! Он позволяет актерам делать на сцене бог знает что и ходит в театр на что попало!

– Я жалею иностранцев. Ну во-первых, у них нет Пушкина...

это я уже вам говорила... а потом, они всегда стоят около гостиниц и так громко смеются... и у них такая гладкая кожа на лице... и волосы хорошо уложены... и главное, такой громкий смех, с открытым ртом: «А-ха-ха-ха!» Это ужасно – быть такими богатыми, такими беззаботными... это ужасно... так громко смеяться посреди города... бедные! бедные!

Слово это у Раневской весьма многозначно. И вовсе не только жалость выражает оно. А еще (очень часто) –отрицательную оценку, неприятие, неприязнь. В каких-то случаях – наоборот, преклонение, в каких-то – родственность, полное понимание, единство. Все дело в интонации, в контексте. Что ж, на то она и актриса, на то и АРТИСТКА.

А спектакль идет к концу. Развязка! Все тайны – наружу. Поликсена заперта в своей комнате, и выхода ей оттуда назначено два: либо замуж по воле бабушки, либо в монастырь. По всему дому идет расправа. Пришла очередь и старой няньки. «Филицата!» – грозно окликнули из зала. Побежала, затрусила, переваливаясь уточкой: «Кому что, а уж мне будет». И поначалу на все окрики и риторические вопросы: «Как же это ты не доглядела? Аль, может, и сама подвела?» – отвечает привычной полуправдой, дескать: «жалость меня взяла», дескать, думала, «поговорят с парнем, да и разойдутся», хотела как лучше, а вон что вышло, дескать, виновата!

«– Ну сбирайся!

– Куда собираться?

– Со двора долой. В хорошем доме таких нельзя держа– ь».

Тут что-то случилось с глазами Раневской, что-то случилось со светом и с атмосферой на сцене. Не было ни вздрога, ни «аха». Вообще никакой реакции. Станный покой. А глаза смотрели с какой-то завораживающей... неопределенностью. Испуга нет, обиды нет, гнева, упрека, мольбы... ничего нет. Спокойная задумчивость. И еще улыбка. Чуть-чуть. И тоже без выраженного состояния – и не насмешка, и не горечь, и не веселье.

«– Вою-от выдумала! А еще умной называешься... Сорок лет я в доме живу...

– С летами ты, значит, глупеть стала.

– Да и ты не поумнела, коли так нескладно говоришь».

Вместо привычного юления да поклонов Филицата всерьез обсуждает оскорбления, которые ей сыплют, и всерьез отвергает их. Отстраненность человека, перешедшего какую-то важную грань.

«...Кто ж за Поликсеной ходить-то будет? Да вы ее тут совсем уморите... Я вчера... у ней изо рта коробку со спичками выдернула... Нешто этим шутят?..»

Сошальская в роли Барабошевой находила в этой сцене по-настоящему суровые, жесткие краски. Никаких мелких эмоций по данному поводу, никаких «захлестов» или сказанного «в сердцах». Мавра решение приняла, как камень положила. Это философия, давшаяся суровым опытом и еще более суровыми опытами над другими.

«Кто захочет что сделать над собой, так не остановишь. А надо всеми нами бог...»

Вот так-то! Пусть слабый сгинет, пусть больной умрет. На все божья воля. Ни жалости, ни пощады. Нянька уловила эту ноту. Да, всё всерьез. И Поликсене, как давеча Платону, «душу вынут», и старая нянька всерьез по миру пойдет. Филицата еще не знает, что сделает, но говорит, как никогда не говорила или десятки лет не говорила, – подчеркнуто на «ты», нисколько не угождая, не сердясь и не прося. Заговорила, как в вечность глядя.

«А тебя держать нельзя, ты больно жалостлива», – отрезала хозяйка и пошла.

А Филицата:

«...Не к одной я к ней жалостлива, и к тебе, когда ты была помоложе, тоже была жалостлива. Вспомни молодость-то...»

И дальше опять включается тема основной интриги пьесы.

«А ты забыла, верно, как дружок-то твой вдруг налетел? Кто на часах-то стоял? Я от страху-то не меньше тебя тряслась всеми суставами, чтобы муж его тут не захватил».

Это возникновение из дальних времен фигуры Грознова как молодца-удальца – неожиданная материализация мифа о любви «первой красавицы в Москве» к лихому воину. Все это забавно и снова в жанре комедии. Так и игралось. И зрители тут много смеялись. Однако раз приоткрывшаяся пропасть, бездна – не забывалась. Есть рубеж, за который нельзя перейти безнаказанно. Не знаю, имел ли в виду Островский такой оборот в этой сцене, но у Раневской он был. Был с первой читки и на всех репетициях. И на всех спектаклях. Для меня основная тональность спектакля строилась с учетом этой ноты – чисто трагической, – данной Раневской на самом раннем этапе работы. Именно от этой ноты не успокоительная точка ощущалась в названии, а все растущий вопросительный знак: «Правда – хорошо, а счастье лучше???» Неужто так? И во веки веков? И не соединить? И не выстоять правде против счастья?

«– Что я прежде и что теперь – большая разница; я теперь очень далека от всего этого и очень высока стала для вас, маленьких людей... И солдатик этот бедненький давно помер на чужой стороне.

– Ох, не жив ли?»

А зрители-то Грознова уж во всех видах повидали! Во как закручено!

«– Никак нельзя ему живым быть, потому я уж лет двадцать за упокой его души подаю, так нешто может это человек выдержать.

– Бывает, что и выдерживают».

Тут хохот в зале стоит, а то и аплодируют.

«Так ты пустых речей не говори, а собирайся-ка, подобиру-поздорову! Вот тебе три дня сроку!»

Ну что ж? Может, это и сказка. И три дня – как из сказки. И мы, зрители, знаем, что Грознов сейчас явится из своего тайника и, уж наверное, сломает все железные решения хозяйки. И Филицату тогда оставят доживать жизнь в доме, а не выкинут на улицу. Может, и сказка с добрым концом. А может, и нет.

Вот Раневская кинулась вслед за хозяйкой, а двери перед ней захлопнулись. Ткнулась. Отпрянула. Огляделась невидящими глазами. И стала бормотать: «Да я-то хоть сейчас... – Это про уход... – Поликсену только и жалко, а тебя-то, признаться, не очень... сорок лет я в доме живу... сорок лет... Поликсену жалко... сорок лет... Поликсену жалко...»

Все слова Островского... Все Филицатины. Все из этой сцены. Только повторены многократно и в том порядке и ритме, который импровизировался Раневской на каждом спектакле по-разному.

«...Жалко... Поликсену... А тебя, Мавра Тарасовна, не жалко... Но раньше – такая уж я от рождения – и к тебе была жалостлива, когда ты помоложе была».

Вот сколько раз это слово варьируется. Жалость! «Бедные! Бедные!» – говорит Раневская в жизни. «Я их (его, ее, вас) жалею», – говорит Раневская в жизни. Но я уже отмечал многозначность этого слова в ее устах. Та же многозначность выходила и на сцене. И кроме буквальной жалости, через это слово прошли и любовь, и христианское прощение, и непримиримость, и приговор. Так актриса повела свою Филицату от благостности, от вполне возможной здесь условной сказочности к реальной психологической драме живого человека. И в том, как уходит Филицата после этой сцены, – драма одиночества, драма брошенности, драма человеческой неблагодарности.

Потом будет еще встреча Мавры Тарасовны с Силой Грозновым и ее превращение. Будет финал, где полетит со своего поста злодей Мухояров и раздавлен будет сынок Амос, а Платоша и должность получит, и Поликсену в жены – ну как в сказке, всё к одному... И будет «конгресс», где все персонажи рассядутся на праведный суд. И в центре все та же Мавра–непоколебимая и теперь уже праведная. А сбоку – последняя в ряду – Филицата –

Раневская. Она помалкивает. И тоже вроде в «конгрессе» сидит. И ей тоже награда вышла – из дому не прогнали, доживать позволили. А ведь спасла-то дело она! Грознова разыскала она, Поликсену уберегла, Платона от тюрьмы спасла – все повернула она. По сказке, по веселой комедии – крутила добрая старуха интригу и выкрутила. По жизни... а поглядите на Раневскую, сидящую сбоку. Вот и видно, что по жизни. В ней! В ней назревает последняя нота спектакля, ее последний уход.

Как я виноват! Перед зрителями, перед памятью о Раневской. Телевидение решило снимать спектакль. Прямо из зала, по ходу. А я, как режиссер, возразил – качества не будет. Поговорил с Фаиной Георгиевной. Она, конечно, против. Для нее театр с камерами несовместим. Хотели снимать скрытой камерой. Но я-то знал, что много совсем темных сцен. Значит, надо будет добавить свет, и сильно добавить. Раневская заметит, разволнуется. И вообще – надо подготовиться, снять достойно. Отложили. Снимем осенью. Кто знал, что время уже отмерено, что не месяцами, а днями считать надо. Оправдания есть, а вина остается. Не сняли.

Съемка была назначена на 19 мая 1982 года. И отменена. А спектакль шел. Это был страшный спектакль. С первой сцены она стала забывать текст. Совсем. Суфлируют из-за кулис – не слышит. Подсказывают партнеры – не воспринимает. Отмахивается. Мечется по сцене и не может ухватить нить сюжета.

Вторая картина была катастрофой. Мы сидим по двум сторонам стола. Сколько раз уже это было! Ну, случалось, и забывалось что-то. Но был уговор: в этом случае Грознов сам намекнет на то, что должна посоветовать ему Филицата. Если пауза затянется, Грознов повернется к няньке и скажет громко: «Я, отдохнувши, сегодня же понаведаюсь к воротам!» – и поднимет средний палец, как восклицательный знак. А Филицата встрепетается, шумно втянет воздух и, весело сверкая глазами, не спеша, подробно, звучно: «Да-а-а! Вы, отдохнувши, сегодня же понаведайтесь к воротам!»

А если забывание на этом не кончилось, ну что ж, поехали дальше. Грознов как бы вспомнит: «У вас там всегда либо дворник, либо садовник сидят?!» А Филицата: «Вот-вот... У нас завсегда либо дворник, либо кучер... – интонация подчеркивает: кучера пропустил – Островского точно говорить надо, – либо садовник у ворот сидят...»

Думаете, скучно было два раза один и тот же текст слушать? Да нисколько! Когда такой казус случался при хорошем настроении – только сверкало все. Раневская так лихо, так

красиво и смачно выкладывала интонацию при повторе текста! И еще глазами намекала (а потом за кулисами и словами говорила): вот как славно под суфлера-то играть. Зубрить текст – дело, конечно, святое, но все же не главное. Главное – живой жизнью жить, а не по закоулкам памяти шарить. Подать текст зрителю! Суфлер должен подать текст актеру, а актер – зрителю. Вот театр! Только это уметь надо.

И Фаина Георгиевна умела. Когда случались такие диалоги-подсказки – весело бывало. И Галина Костырева – третья наша партнерша по этой сцене – сидит, улыбается счастливо. А по залу ходят волны доброжелательного тепла. А память что! Память слабеет с годами. Душа не слабеет. Не должна слабеть, если сама ее не слишком изнашиваешь. Раневскую всегда смешило излишнее восхищение техническими, поддающимися анализу сторонами актерского дела.

– Вася Качалов обожал читать наизусть. Вы не подумайте, я не из фамильярности зову его Васей – это он настаивал. Почему-то стеснялся, если звали Василием Ивановичем... Читать обожал. Это было трогательно, но иногда мучительно – он слишком много знал наизусть. И вот идет концерт. Публика в восторге. Зал рукоплещет. Качалов читает еще, еще... Финал. За кулисы врывается человек, подбегает к Качалову и падает перед ним на колени, руки в стороны и кричит: «Какая память!» – Раневская смеется. – Какая память – вот и все, что он оценил.

Или вот еще:

– Ко мне после спектакля «Дальше – тишина» входит пожилой, такой сверхинтеллигентный театрал. Голова слегка трясется. А я усталая, еле дышу. Он говорит: «Великолепно, великолепно! Извините, ради бога, но сколько вам лет?» А я говорю: «В субботу сто пятнадцать». Он: «Великолепно! Великолепно. В такие годы и так играть!»

Смеется, смеется Раневская.

Но в тот вечер – 19 мая – все было не так. Не забывчивость, не выпадение куска из памяти, а какой-то общий кризис. Кричат, повторяют – нет, не слышит. Не воспринимает, не может ухватить нить действия. Начнет говорить и мучительно заикается на одном слог. И мечется: к кулисам и обратно, к кулисам – обратно. И такая мука в глазах, такая затравленность. Это была материализация страшных предпремьерных снов-кошмаров, которые знает каждый актер. При полном зрительном зале позабыто все, ты лишился всех своих умений, всех знаний. Ты беспомощен, и тысячи глаз наблюдают твою беспомощность и ждут от тебя чего-то. Мы все, участники спектакля, были пронизаны этим кошмаром Раневской. Каково же было ей?! Что

делать? Несколько раз я уже решал закрыть занавес и прервать спектакль. Но тогда – скандал! Тогда – признать, что все это не просто накладки, ошибки, а катастрофа, и тем, может быть, еще более ранить Раневскую.

Кончилась ее сцена. Почти ничего не произнеся, она ушла, с трудом передвигая ноги. Мы с Костыревой остались на сцене и играем дальше. Но играем, как автоматы. Наше внимание, наш слух – всё там, за кулисами. Слышим, как кинулись к Фаине Георгиевне, как она глухо то ли плачет, то ли стонет, то ли ругается. Дотянули до антракта. Закрыли занавес. Раневская всех ругает. Одних за то, что тихо подсказывали. Меня за то, что слишком явно подавал текст и тем выдал зрителям ее забывчивость. Потом утихает. Молчит. Ей плохо – это видно. Нельзя продолжать спектакль. Антракт все тянется. Но последнее слово – стоп, хватит – сказать не решаюсь. Да и кто бы решился?

К Раневской прошли Демент и Морозов с гитарами. Слышу – тихонько поют... Вот и Раневская присоединила свой голос. Поют. Потом слышны ее рыдания. И опять гитара. Я не зашел к ней. Рискнем. «Начинайте акт, Галя», – говорю я помрежу Ванюшкиной.

Когда наступил момент выхода Фаины Георгиевны, всех нас буквально трясло от волнения и тревоги.

«Амос Панфилич давно уехал?» – спрашивает Мавра.

«Да он, матушка, дома... Что человека из домуто гонит? Отвага. А ежели отваги нет, ну и сидит дома».

Голос Раневской звучит ясно. Никаких заиканий. Так плавно, мощно, как будто и нет болезни, как будто и не было кошмара первого акта.

«– Куда ж эта его отвага девалась?..

– Одно дело, что прохарчился, матушка».

Идет, идет! Да не просто идет, а как-то небывало вольно, динамично... Сцена с Маврой Тарасовной, беседка (диалог с Баранцевым – весело, озорно; несколько раз публика аплодирует по ходу сцены), проход с Грозновым (отлично – легкость, темп; только когда идем, взявшись за руки, в глубину и зрители не видят, шепнула: «Я так устала, так устала»), сцена изгнания с Сошальской... блестяще.

У меня нет доказательств, но поверьте – во втором акте 19 мая необыкновенная Раневская была необыкновенней самой себя. Может быть, так казалось по контрасту с первым актом. Может быть, мы просто все были счастливы, видя, что Фаина Георгиевна воспряла духом. Но и актеры, и техники театра, и зрители испытывали подъем, счастливое единение, несравненное чувство миновавшей опасности. А Раневская купалась и творила в волнах

любви и доброжелательства. Если бы этот спектакль... Я опять про телевидение... Если бы шла съемка, то и теперь можно было бы увидеть жесточайший кризис великой актрисы и ее воскресение. Это было бы великой школой и профессиональным уроком. Но... может быть, и то: при съемке и добавочном свете вообще все пошло бы иначе. Не было бы кризиса. Не было бы и такого взлета. Или не было бы возможности выйти из кризиса из-за обилия добавочных раздражителей. Ничего нельзя проверить. Все бывает лишь так, как оно было. И в жизни, и на сцене. Тот вечер не запечатлен на пленке, не записан. Все это осталось только в памяти живых свидетелей. Незабываемая мимолетность, более всего отражавшая Раневскую, царствовала и здесь.

Была овация. Были общие поклоны. Был сольный выход Раневской вперед – как всегда, и взрыв рукоплесканий – как всегда. И цветы. И наши, партнерские, аплодисменты ей, и ее кокетливое удивление – мне? такой успех? за что?.. – как всегда. И общий выход к самой рампе, взявшись за руки... – как всегда. Я чувствую, как она тяжело опирается на мою руку и шепчет: «Больше не могу, больше не смогу»...

Все почти как всегда. Но казалось (или на самом деле так было?), что мы переживаем необыкновенные минуты, редкие мгновения Театра с большой буквы, победы духа в искусстве.

В роли Филицаты Раневская на сцену больше не вышла. Еще один раз она играла спектакль «Дальше–тишина». Он был последний в ее жизни. Болезнь усиливалась. Порой ослабевала, но совсем уже не уходила.

– Я должна уйти из театра. Я же не играю. Не имею права получать деньги. Я больше не смогу играть.

Иногда говорила иначе:

– Неужели театр не заинтересован, чтобы я играла? Публика ждет. Я получаю бесконечное количество писем. Они хотят меня видеть. Найдите пьесу. Неужели вам нечего мне предложить?

И снова, как перед началом работы над Островским, мы перебираем множество имен и названий. А сил все меньше. В реальность осуществления мы, кажется, оба уже не верим.

Но однажды еще полыхнула надежда. Прислали переводную пьесу «Смех лангусты»: последние дни жизни Сары Бернар. Действуют она и ее секретарь. Великая актриса не может передвигаться, сидит в кресле. Перебирает, перечитывает дневники, записи. Вспоминает. Пьеса сделана сильно. С достаточным, правда, привкусом коммерции, с учетом современной моды. Но это пустяки. Главное есть – сильно написанная роль, в которой можно почти не вставать, не учить текста, иметь суфлера и... рассказать, пережить заново жизнь

актрисы. Роль для Раневской.

Она прочла. На следующий день позвонила – нравится!

– Нравится. Боюсь только, хватит ли сил... Пьеса хорошая. Но я ведь уже написала заявление. Вы знаете, я собираюсь уходить из театра. Я давно ничего не играю.

– Вас не отпустит театр. Заявление вам вернут. А вот и роль. И сделать надо на Малой сцене. Тогда можно все осуществить без задержек. Никаких декораций. Сто двадцать зрителей – все-таки поменьше надо сил, чем на тысячу двести человек.

– Да. Я подумаю. Название странное – что такое лангуста? Это ведь что-то вроде омара. Это животное из моря. Неужели оно смеется? Этого не может быть. Когда же лангуста смеется? Надо изменить название.

Через день по телефону:

– Я не буду играть. Я видела Сару Бернар на сцене. Очень давно. Я не смею ее играть. Это... это... только нахал мог написать пьесу о великой Саре Бернар. Но я не нахалка. Не буду играть.

– Так другие сыграют, Фаина Георгиевна! И не задумаются. Но вы-то в этой роли сможете высказаться, как никто. И о Саре Бернар вспомнить, и о себе рассказать. Это свобода, которую только вы сможете использовать на высшем и благороднейшем уровне.

После паузы:

– Никто не должен сметь ее играть.

– Посмеют.

– Ну, значит, есть смелость. Значит, нет никаких запретов. Бедные, бедные. Я играть не буду, Юнгер мне тоже хвалила эту пьесу. Давайте ей отошлем перевод. Пусть она сыграет. Она славная. Я люблю ее... Но неужели решится? Бедная...

Было очень холодно и скользко, когда мы с Ниной Станиславовной Сухотской медленно двигались к дальнему зданию Кунцевской больницы. К Раневской. Сухотская – режиссер, деятель театра, в прошлом сотрудница Таирова, – наверное, самая близкая подруга Раневской многих последних лет, заботливая, всезнающая, всепрощающая. Врачи сказали: инфаркт. Раневская упрямо не хотела в больницу.

– Быть дома! С моей собакой. Никакой больницы. Я не поеду.

Нина Станиславовна организовала ночные дежурства сестер на дому, друзья и сама Сухотская дежурили днем. Но Раневская задаривала ночных сестер конфетами, подарками за одну услугу – уйти, оставить ее. Она не терпит своей беспомощности. Она готова скорее действительно оказаться без всякой помощи, чем ощутить собственную неполноценность через хлопотанье других. Прекрасная гордость великой актрисы! Прекрасная-то

прекрасная, а на деле как быть? Что делать? Инфаркт у человека. И много лет этому человеку...

Раневская лежит неподвижно. Только тяжелое дыхание. И глаза... то полуприкрытые веками, тускнеющие, то вдруг остро сверкнувшие смесью полного понимания и юмора. И все-таки ей очень плохо. В больничной палате нависла тоска. Об этом и говорила Фаина Георгиевна. Потом долго тяжело дышит. Вдруг:

– Хотите, я спою? (*Тяжелое дыхание.*) Это старая песня. Я люблю ее. (*Тяжелое дыхание.*)

Пауза. Голос. Негромкий, но полнозвучный, как на сцене, медленно, с большими остановками после каждой строки:

*Дай мне ручку...
Каждый пальчик,
Я их все пере-це-лую...
Обниму тебя еще раз
И уйду...
И... затоскую...
Обниму тебя еще раз
И уйду...*

(Слезы медленно поползли по ее щекам. Глаза закрыты. Губы вздрагивают.)

* * *

И за-тос-ку-у-ю.

* * *

В палате тишина и неподвижность. Только потрескивает прибор, на экранчике которого зеленой волной бесконечно вычерчивается ритм сердца Раневской.

Бежать за врачом? Давить на кнопку тревоги? Позвать ее, Фаину Георгиевну, из ее забытья... или...

Глаза открылись. В них никаких слез:

– Вам понравилось, как я это спела? Да, получилось. Но вы не слышали настоящего исполнения. Ах, как цыганка одна пела это! Никогда не забуду. С таким подъемом и с такой печалью... С высоко поднятой печалью. Но я тоже спела неплохо, правда? Знаете почему? Потому что люблю этот романс. Его надо петь каждый раз, как в последний раз. Или как в первый. В этом и есть

тайна исполнения.

Конечно, правильно, что в нашем спектакле финал отдан Филицате. Да, Раневской, народной артистке СССР, любимейшей, популярной, несравненной, да, Раневской. Но не только Раневской – еще и ее Филицате, такой, какую она создала ее.

Идет «конгресс». Идет суд Мавры Тарасовны, идет перераспределение благ. Платон – он хорош, мил, честен, но... забывчив. Забыл он кошмар прошлой ночи, когда «душу вынули», когда холодно составили план расправы над ним и над его Поликсеной, над ним и над его любовью. Теперь хозяйка его, Платона, вознесла в главные приказчики! А бывшие верха – тестюшка Амос и «химик» Никандра – свергнуты. За теми же заборами да при тех же порядках поменяли их местами. И кричит забывчивый Платон: «Вот она, правда-то, бабушка!» А Филицата молчит. Обнимает любимицу свою Поликсену да котенка поглаживает. Потом и Поликсена отойдет – к центру, к Мавре Тарасовне, – там уж и руки соединяют.

Этого-то и хотела Филицата, за это-то и боролась. Этому и радуется одна сбоку. И еще крикнет Грознову: «Ну-ка, служивый, поздравь нас» – нас поздравь, общий праздник. Грянули хором.

И тут Филицата встала... пошла к Поликсене, обняла... потом дальше пошла, дальше... от нас, в глубину, туда, где открылись за заборами другие заборы, церкви, сады Замоскворечья... Поет:

*Корсетка моя,
Голубая строчка,
Мне мамаша приказала:
Гуляй, моя дочка!*

*Я гуляла до зари,
Ломала цветочки.
Меня милый целовал
В розовые щечки.*

Все фигуры неподвижны и почти не освещены на первом плане. А Филицата все движется уточкой по освещенной части сцены, поет и уходит от нас, от нас, пока занавес не закроет всю картину.

Реальный уход Филицаты из дому? Или ее душевная тоска, сон об уходе? Или просто песня с приплясом на широком дворе? И уход – умирание. Прощение, любовь и непримиримость – и высочайшее чувство морального идеала. Безмерная печаль и искренняя улыбка. Всё вместе.

Так умела играть Раневская.

...А болезнь прошла. Почти. Пришла другая. И снова прошла. И опять лето. В жаркое солнечное утро завтракаем у нее на кухне. Фаина Георгиевна оживлена, шутлива:

– Ешьте, вы мало едите. Вот творог. Хотите, я вас научу делать творог? Он страшно полезный. Я сама его делаю. Если бы вы знали, как он мне надоел. Не ешьте творог, ешьте нормальную пищу. Погладьте Мальчика, мою собаку. Видите, как он смотрит на вас. Не смей так смотреть! Иди ко мне! Вот тебе, ты любишь это... Не ест! Какая наглость!.. Ну ляг здесь, мой хороший... Вы знаете, как он переживал, когда я болела. Он так страдал за меня. Ночью я упала и не могла подняться. И некого позвать... надо терпеть до утра... а он пришел, стоит рядом и страдает... Я люблю его... у меня ведь нет детей... его подобрали на улице... избитого, с переломанной лапой... Он понимает, что я спасла его... А если я умру, что с ним будет? Он пропадет. Он понимает это и поэтому желает мне здоровья. Нет... нет, нет... он просто меня любит... как я его... Хотите, я расскажу вам о Давыдове? О Павле Леонтьевне Вульф... Вы ешьте, ешьте, это хороший сыр... мне его достали... давайте выпьем кофе... да... о чем я хотела рассказать? Вы знаете, я странная старая актриса. Я НЕ ПОМНЮ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ.

Двойной взлет
СОФЬЯ И МИХАИЛ

Телефонный звонок из Москвы в Ленинград. Женский голос. Незаурядная манера говорить. Мне предлагают роль в кино. К этому времени я уже снялся в нескольких фильмах, много играл в театре и потому не спешил откликаться на каждое предложение. Но тут был... **ОСОБЫЙ ГОЛОС, ОСОБЫЙ СТИЛЬ РЕЧИ и ОСОБОЕ ПРЕДЛОЖЕНИЕ.**

«Время – вперед!» Валентина Катаева. Надо же так попасть! В юные годы я обожал этот роман, знал его наизусть почти целиком. Герои романа были мне как родные. Играть предложили Давида Маргулиса – определяющая фигура. Спросил – когда съемки, где? Женщина, представившаяся вторым режиссером, сказала: «О-о! Съемки будут подробные. Михаил Абрамович привык работать тщательно. Всё нынешнее лето в Керчи, зиму в павильонах, следующее лето опять в Керчи и потом озвучание в Москве. Это двухсерийный фильм». «Ничего себе! – подумал я и сказал: – Это, конечно, интересно, но интересно так же, как я могу совместить это с театром?» Женский голос ответил: «Вас приглашает сниматься Швейцер. **ШВЕЙЦЕР!** Если вы это осознаете, все остальные проблемы решатся».

И это была правда! «Время – вперед!» мы снимали два года. А потом еще два года – «Золотого тельца». А потом были три серии «Маленьких трагедий». Во всех этих фильмах ни одного кадра не было снято в моем родном Ленинграде. На каждую съемку я куда-нибудь выезжал, вылетал... И при этом шли активнейшие годы моей театральной жизни. Как это могло быть? Теперь я уже и представить не могу. Однако было это, было. За то время, что я снялся в трех фильмах, мои коллеги сыграли в кино по двадцать-тридцать ролей. Но я снимался у **ШВЕЙЦЕРА**, и наши совместные труды во многом сделали осмысленными, осветили эти годы.

Да, надо еще добавить – в конце того телефонного разговора женский голос сказал «Меня зовут Соня, Софья Абрамовна. Приезжайте. Познакомимся».

Это было в начале 1964 года. Сорок лет назад.

Это было.

Соню боялись. Главным был Михаил Абрамович, но он был небожителем. Хозяйкой всех земных дел была Соня. И она была придиричивой хозяйкой. Гримерная, костюмерная, монтажная, комната группы, звукоцех, фотоцех, павильон, стройка на натуре, транспортный центр, переговоры с десятками привлеченных специалистов и, конечно, – актеры и массовка – Соня появлялась везде и лично руководила всем. Соню боялись.

Соня была требовательна, Соня была неумолима и Соня понимала в деле. И еще – Соня умела кричать. Вот Швейцер никогда не кричал. Вернее, кричал редко. Вернее, кричал только на Соню. Потому что без крика в кино обойтись нельзя и потому что все остальные крики взяла на себя Соня.

В конфликтных ситуациях (без них в кино тоже обойтись нельзя!) Швейцер называл Соню по имени-отчеству: «Перестаньте, Софья Абрамовна! Не надо так! Не надо торопить меня и торопить всех. Время есть! Надо подумать, а потом уже, понимаете...!» – «Думайте, думайте, Михаил Абрамович! У вас время есть, только артисты уедут на спектакль, а у осветителей закончится смена, и вы будете снимать без света и без артистов!» – «Значит снимем завтра!!» – «А завтра выходной!! А послезавтра разбирают павильон!!» – «Ладно, Софья Абрамовна! Значит....!!!» – и так далее. И всегда оба называли друг друга «на вы». Всегда – на съемке, в скандале.

Чужак на площадке мог и не догадаться, что они муж и жена. Но чужаков на съемочной площадке Швейцера быть не могло. Здесь работали десятки, порой сотни, а иногда и тысячи людей. И каждый – стараниями Сони и определенностью творческого посыла Миши – каждый «знал свой маневр». Это было кино, где, не жалея сил, постоянно и громогласно объясняли себе и людям – ЗАЧЕМ все это организованное столпотворение, КАКОВА ЦЕЛЬ общих трудов, ПОЧЕМУ надо еще и еще раз повторить одно и то же.

А целью было – АБСОЛЮТНОЕ КИНО. Миша и Соня были безраздельно влюблены в это искусство. Оно было содержанием их жизни. Во имя того, чтобы каждый кадр был «настоящим кино», Соня могла пожертвовать своими режиссерскими амбициями и стать «Вторым» при Мише – постановщике, потому что кто-то должен был делать черную работу Второго режиссера, а лучше нее этого никто не сделает. Швейцер мог месяцами и даже годами находиться в простое (а значит, без денег), потому что никогда не мог себе позволить делать «проходные» работы. В

нем зрел Большой замысел, и он не хотел, не мог отвлекаться. Да, оба они истинно любили кино.

А еще они любили стихи. По настоящему, много зная наизусть, умея читать их вслух. Еще любили застолья и понимали толк в еде и в возлияниях, любили компании спорщиков, музыкантов, импровизаторов.

А еще они любили друг друга. И были они особенной парой. Очень боюсь скальпелем анализа вторгнуться не деликатно в эту тонкую материю. Но рискну сказать – их союз был полон восторга и драматизма. Нельзя сказать, что они дополняли друг друга – нет, каждый был завершенной самостоятельной личностью с огромным творческим потенциалом. И также необоснованно думать, что кто-то из них жертвовал собой ради другого. Дескать, Соня Милькина сознательно стала на ступеньку ниже, чтобы Миша Швейцер взойшел на пьедестал. Или предположить, что Миша Швейцер ограничил себя, никогда за всю жизнь не имея иного советника, ценителя, друга, кроме Сони. Все это отрицательные предположения. Правда в том, что они были единым целым. Теперь, когда их обоих нет с нами, можно сказать уверенно – это Господь так повелел, чтобы эти два человека были АБСОЛЮТНО НЕОТРЫВНЫ друг от друга.

Швейцеры жили на улице Пудовкина, возле «Мосфильма». На самом углу. На повороте можно было задрать голову, подождать, и на балкончике появлялась Соня. Можно было крикнуть, и она улыбалась ослепительно и призывно махала рукой – заходите! Я заходил. И приводил сюда своих друзей и подруг. Их принимали как своих. Дом Швейцеров был открытый, хлебосольный. Но разборчивый. Тот, кто с первого раза не почувствовал себя здесь своим, – не приживался.

Соня бывала очень хороша в роли хозяйки дома. Она и готовила (отлично, кстати сказать!), и верховодила за столом, и пела, аккомпанируя себе на пианино. Мишель Абрамович (так я его всегда называл) шурился восхищенно, заливался смехом и тряс головой: «Ну, Соня, золото!» А потом поднимался из-за стола грузный, всегда невеселый Георгий Свиридов. Перемещался к инструменту, и звучала (тогда впервые!) гениальная увертюра к фильму «Время – вперед!», та самая, что потом стала всемирно известной темой программы «Время». А потом Свиридов пел хриплым голосом свои удивительные песни из блоковского цикла. И есенинские. И ругались! Всерьез! Свиридов считал, что Катаев, а вслед за ним и Швейцер, насмешливо отнеслись к Есенину в фильме, кулацким поэтом его выставили. Швейцер и Соня отбивались, объяснялись.

Цитаты лились целыми страницами. Есенин – да! А Маяковский! – Конечно! Соревновались в знании наизусть. В «Золотом теленке» студенческая сцена в вагоне – это же калька с домашних застолий. Каждый может подхватить стих с любого места. И Бендер удивленно и восхищенно вглядывается в этих необычных людей. Вот я и был таким Бендером в этой швейцеровской компании. Я и сам знал наизусть немало, но куда мне до них!? Багрицкий – и стихи, и поэмы; Мандельштам – воронежский цикл целиком; Пастернак – ранний весь, без пропусков. Да и поздний тоже. Но по Пастернаку был особый, несравненный знаток – Зиновий Гердт. Зяма читал Пастернака превосходно. А Пушкин?!

Тут разговор особый. Я считался известным исполнителем Пушкина – «Граф Нулин», «Домик в Коломне». Но это эстрада, телевидение. Это, так сказать, для широкой публики. А здесь, в швейцеровском застолье, был свой «пушкинист» – ленинградский кинорежиссер Володя Венгеров, старинный друг Мишеля. О, Венгеров не выступал на эстраде, но он (помимо Маяковского, Мандельштама и т. д., и т. д.) знал наизусть ВСЕГО «Евгения

Онегина». И мог читать подряд. И вся компания могла внимать и вдыхать этот роман из его уст.

А потом пел Окуджава. Булат был нередким гостем за этим столом. Пел и под гитару, и под слегка расстроенное пианино. И все хором пели Окуджаву. И здесь же свирепо надрывал струны и голос Володя Высоцкий...

Я смешиваю разные годы. И даже разные места действия. Потом было переселение. Улица Пудовкина осталась позади, а Швейцеры переехали на Университетский проспект. Квартира побольше, большие, как киноэкраны, окна, зелень за окнами. Но и эта большая комната не вмещала всех гостей. Сидели тесно. Кто-то без места маячил в дверях. Кто-то с забытой сигаретой в руке приткнулся на табурете в кухне и в такт доносившейся песне покачивал хмельной головой.

Застолья у Швейцеров – праздники общения. Редкие праздники–это важно отметить. Собирались трудящиеся люди, вечно занятые, совершенно не склонные к тому, что теперь принято называть тусовкой. И Михаил Абрамович, и Соня, конечно же, были трудоголиками. Вся широта их образованности, все направления их интересов, развитые склонности к философии, музыке, несомненный литературный талант обоих – все в конечном счете концентрировалось в пучок энергии, летящий по одному адресу – ФИЛЬМ. Тот, который делается сейчас, и тот, который будет делаться потом. Я наблюдал это с близкого расстояния – в Москве и в экспедициях – в Одессе, в деревне под Владимиром, в Каракумской пустыне.

Пятнадцать лет наше общение было очень тесным.

Главным писателем для Швейцера был Толстой. Полагаю, что так. Хотя он воплотил на экране и Гоголя, и Пушкина, и Чехова, главным был Толстой. Он шел за ним, погружался в него, спорил с ним. Это было мучительное и плодотворное постижение гения во всех его противоречиях. Я говорю не только о двух фильмах, определяющих два главных периода творчества Швейцера – «Воскресенье» и «Крейцера соната». Я имею в виду постоянный круг его домашнего чтения, его вечерние обсуждения с Соней и с зашедшим гостем, его записи.

Главным временем, которое будило его воображение, через которое он мощнейшим образом выразил себя, были тридцатые годы XX века. Именно в этой эпохе он увидел сплетение яркости и драматизма, насмешки и ужаса. Сперва возникла двухсерийная эпопея «Время – вперед!». Восторг и предчувствие трагедии коллективизма. Этого цемента, этих тачек, этой упертости в рекорд, этого сумасшедшего бескорыстия так невероятно много, что подкатывает слеза сочувствия – это не может длиться, что-то в этом противное человеческой природе.

Потом был «Золотой теленок» Ильфа и Петрова. Герой в ритме танго и насмешливая драма индивидуализма во времена всеобщей коллективизации. Уровень этого фильма оценили не сразу. Сперва заметили только, что он вроде не такой смешной, как ожидалось. Но постепенно зрители восприняли и юмор, и пронзительную печаль картины, и прямую эксцентрику. Почти сорок лет прошло, а картина жива и смотрится. Теперь это НАРОДНЫЙ фильм. Уникальный! «Двенадцать стульев» за это время делали не раз, но никто не рискнул (пока!) вновь приступить к «Золотому теленку».

Я играл главные роли в обоих фильмах. И Швейцер заговорил со мной о завершении трилогии тридцатых годов. Это должен был быть Маяковский. Сценарий писался совместно с Геннадием Шпаликовым. По тому, что я тогда прочел в их эскизах, я понял – это может быть картина о трагедии таланта. Да, это было бы достойное завершение триптиха.

Не сложилось. Причин было много, не будем их сейчас анализировать. Не сложилось. Швейцер и Соня обратились к Пушкину, и был сделан трехсерийный фильм для телевидения «Маленькие трагедии». Занятно, что тема таланта – «поэт и толпа» – стала ведущей в этой картине. Возможно, подсознательным образом задуманное для «Маяковского», воплотилось в Моцарте, в Дон Гуане, в Вальсингаме, в

Импровизаторе.

Швейцеровские фильмы (почти все) густонаселенные. Это, я думаю, тоже от Толстого. Он всегда видит даже скромный сюжет как эпопею, как часть огромной картины. Поэтому всегда работа с вторым планом, с третьим планом. Массовки. Обилие персонажей, и с каждым отдельная кропотливая работа – грим, детали костюма, чтоб все было в эпохе и в характере! Тут уж епархия Сони. И тут уж она не давала спуска. Ни себе, ни нам!

Съемка на натуре. Оператор говорит: «Значит, по солнцу снимать можем часов с десяти». Швейцер говорит: «Тогда в девять все актеры на площадке. Будем репетировать». Главный гример говорит: «Тогда гримировать начнем в семь – много работы». Художник по костюмам: «Актеры одеваются в 6.30, массовка в 6». Соня: «Так! Общий выезд из гостиницы назначайте на пять утра». Мы: «Соня! Мы же работать не сможем после такой ночи!» Соня: «А вы раньше спать ложитесь. Мы кино снимаем, а не в Доме отдыха!»

Или другой разговор. На станции Юрьев Польской снимаем сцену с «Антилопой Гну». Все готово, солнце светит, срепетировали. «Мотор!» В этот момент в кадр вползает пассажирский поезд. Он здесь редкость, но он появился. «Стоп!» – поезд нам не нужен. Соня сама бежит к машинисту паровоза: «Товарищ машинист, мы снимаем роман Ильфа и Петрова, ваш поезд может погубить нашу работу. Когда вы отправляетесь?» Машинист: «Через сорок секунд». Соня: «А побыстрее нельзя?»

На съемках «Времени – вперед!» был день, когда в массовке было десять тысяч человек. Снималась армия, и целой группой полковников командовала Соня. Это надо было видеть!

«Маленькими трагедиями» завершился наш пятнадцатилетний творческий союз. Я играл Импровизатора – итальянца. Играл через жесткое сопротивление властей кино. Я тогда был неуютной фигурой. Швейцер занял твердую и непримиримую позицию, добился разрешения после серьезного конфликта. 18 апреля, в день рождения Сони, как всегда в те годы, собрались у них. Съемки только начались. Я прочитал за столом посвящение Соне.

*Жесткая холодная весна.
Студии знакомая рутина.
И опять нелегкая картина.
Дел невпроворот, нехватка сна.
Соня, я простой импровизатор,
Тихий человек иногородний,
Что-то слишком ветрено сегодня,*

Соня, скоро май, а где весна-то?
Соня, Соня, общая судьба
Нас связала накрепко. А может,
Просто мы надеждами похожи?
Жизнь неодолима и груба.
Ну, а все же нечего бояться!
В день рожденья будем веселее!
Все, что суждено, преодолеем!
Верьте предсказанью итальянца!

Все было за то, чтобы потереть радостно руки и воскликнуть: «Вот теперь-то пообщаемся!» Я стал москвичом, и у них, и у меня была машина – от дома до дома езды пятнадцать минут. Постепенно стало ослабевать давление власти, началась перестройка. Туг бы и поработать вместе, и повеселиться вместе. Но... то ли правда, что «Москва – разлучница», то ли дороги наши не нашей волей выбираются, только... в восьмидесятые годы разошлись наши пути.

Швейцер и Милькина ушли в гигантскую работу для телевидения – пять серий «Мертвых душ». Ни в гоголевском массиве, ни в других фильмах я занят не был. Я много работал в театре – в Москве и за границей. Снялся в кино и даже сам снял фильм – на «Мосфильме», мы работали бок о бок! Конечно, встречались, конечно, перезванивались. Но что-то произошло, и прежней близости не было. Не хотелось признаваться, да и сейчас не хочется, но придется – что-то оборвалось. Новые работы Михаила Абрамовича и Сони не вызывали у меня того безоговорочного приятия, как прежние. Я не скрывал своих оценок. Мои московские начинания, видимо, тоже были им далеки. Наши встречи стали редкими.

Мне кажется, что в творчестве Швейцера начался период внутреннего метания из крайности в крайность. «Бегство мистера Мак-Кинли» и «Послушай, Феллини!» сделаны как бы разными людьми. «Мертвые души» и фильм по рассказам Чехова не рифмовались. Хотя (разумеется!) во всех этих работах были отдельные блестящие сцены и профессиональная планка стояла очень высоко.

Швейцер снова и снова возвращался мыслями к Маяковскому. Писал новые варианты сцен. Но время изменилось. Раньше надо было любую идею «пробивать» у начальства. Это было трудно, но удивительным образом ему это удавалось. Ведь в середине шестидесятых получить разрешение на съемку ДВУХ СЕРИЙ по ИЛЬФУ и ПЕТРОВУ – это почти чудо! Ведь Гайдай снял «Двенадцать стульев» позже и снял именно как развлекательную комедию.

Заявка Швейцеров с самого начала была серьезной, и она в результате была принята. М.А. умел быть упрямым и убедительным, а Соня помогала ему стоять, как скала. Так было в советское время. И по тогдашним правилам полученное «добро» от верхов обеспечивало нормальные возможности съемок.

Теперь все менялось на глазах. Разрешали все, если... если ты

знал, где взять деньги. А денег на картину теперь нужно было гораздо больше, чем раньше. В прежнее время Швейцер и Соня доверяли только собственному вкусу в выборе темы и в ее трактовке. Их выбор был точен, и они уверенно вели за собой массового зрителя. Теперь возникла невольная подспудная конкуренция с американским кино, завоевавшим российский экран. Приходилось учитывать вкус новых продюсеров и новых зрителей, быстро освоивших западные трафареты. Швейцер всегда был режиссером-философом, режиссером-проповедником. В новых условиях это начинало казаться слишком сложным. Многие из нас – и Швейцеры, и я в том числе – трудно входили в новое время. Можно порадоваться, что мы все-таки вошли в него, выстояли и сохранили себя. Можно огорчаться, что вошли мы в него врозь, разными дорогами.

В активной круговерти девяностых пришла весть – Соня больна. Я знал, что Соня хворает, но вопрос в интонации. Позвонила давняя поклонница и сотрудница Швейцеров Людмила Васильевна Шереметьева, сказала, что Соня ОЧЕНЬ больна и что мы все – старые друзья – должны это понять.

Пришел обратный поворот в наших отношениях. Соня изменилась, проявились новые, ранее скрытые черты. Ее победительная энергия стала глуше, но вышли на первый план – нежность, мужество, терпение. Миша хлопотливо и неутомимо заботился о ней. А она всеми слабеющими силами старалась облегчить его заботы. Спасал юмор. Мы все старались шутить. Но шутки получались грустные.

Оказывается, Соня была прекрасным художником. На картонках, на больших листах она сделала множество акварельных и карандашных портретов Миши. Удивительные произведения! Иногда насмешливые, почти пародийные. Иногда изумительно глубокие, обнажающие душу любимого человека. И всегда было это очень профессионально, и Миша был поразительно нов и вместе с тем узнаваем.

В эти долгие месяцы болезни – дома, в больнице и снова дома – прорвалась на первый план чувствований и раздумий давняя и незаживающая рана жизни этой семьи, смерть маленького сына. Тогда, давно, еще в молодые их годы. Но никогда не забывалось. Могила его на Востряковском кладбище всегда была вечно болящей точкой.

Впервые говорили мы с Соней на религиозные темы. Мы оба были новичками в ежедневном чтении Библии, особенно Евангелия, и осторожно обсуждали наше понимание.

Соня угасала. Миша почти не спал. Заботы о ней поглощали все время суток. Были приходящие друзья. Была кошка Алиса, неотрывно сидевшая у постели больной. Но все тяготы Михаил Абрамович нес на себе и готов был на все, лишь бы не отпустить свою Соню, красавицу, умницу Соню, – не отпустить ее во тьму мира иного.

А потом случилось неизбежное.

Путь на Востряковское кладбище стал ежедневной дорогой выдающегося режиссера, одинокого человека Михаила Швейцера.

М.А. написал сценарий для маленького фильма. Герой фильма – он сам. Он едет в своей машине с кладбища в центр Москвы. Он проезжает знакомые улицы, дома, где живут или раньше жили друзья. Проезжает другие кладбища, где лежат ушедшие раньше. И он кричит всем и каждому: «Володя, Лева, Леня, Гриша, Зяма... Соня умерла! Вы там ее встретьте. Вы же помните, как она вас встречала. Она только что к вам пришла, она еще ничего не знает. Вы там ей помогите...» Это был сценарий необыкновенной силы. И Швейцер собирался снять этот фильм. И проба была. Я видел эту пробу. Швейцер играл себя. То есть не играл, он был собой со своей бесконечной любовью к Соне, со своим горем.

Проба была, но фильм не состоялся. Однако этот сценарий был одним из множества необыкновенных творческих проявлений Михаила Абрамовича в одинокие последние годы. В это время мы встречались довольно часто. Я каждый раз бывал поражен высотой его духа, точностью и мудростью его суждений и формулировок. Мне кажется, что именно в это трагическое для него время его талант обрел полную мощь и цельность на совершенно новом витке.

Снимать кино не было ни сил, ни условий. Но Швейцер в эти годы много писал и говорил. Было несколько пространных интервью по радио и по телевидению. Утверждаю – это были обжигающие пророческие речи. Убежден – они остались в архивах ТВ, их надо найти и издать.

В это время был написан и опубликован новый вариант сценария о Маяковском. Наконец! И это выдающееся литературное произведение. Не имеет аналогов публикация в нескольких номерах журнала «Искусство кино» переписки Швейцера и Владимира Венгерова. Около четырехсот писем разных времен, начиная с сороковых годов. Это поразительные тексты. Когда говорят, что, дескать, при советской власти не было ни свободной мысли, ни нормального общения, что все люди были роботами, говорящими только то, что им приказали, это кажется обидным и несправедливым. И вот эти четыреста писем – доказательство, что ВОПРЕКИ реальным условиям во все времена были мыслящие люди и откровенность без малейшей оглядки, и биение живого пульса творчества не угасало в самое цензурное время.

Мне скажут – так это же частная переписка, это совсем другое дело! А я напому одно из последних телевизионных

выступлений Швейцера. Говорили на модную тогда тему – как кого давили в советские времена, кому больше запрещали работать, что если бы не цензура, человек сделал бы и больше, и лучше, и вообще иначе. Так вот, Михаил Абрамович тогда сказал: – «Да была цензура, и были запреты, но подводя итог моей работы, я заявляю – Я НИКОГДА НИЧЕГО НЕ СДЕЛАЛ ВОПРЕКИ СВОЕМУ ЗАМЫСЛУ В УГОДУ ПРИКАЗУ. Я подписываюсь, – сказал он, – под всем, что сделано мной и Соней за всю нашу жизнь в кинематографе». Гордое и смелое заявление!

* * *

С издательством «Вагриус» была договоренность об издании книги Швейцера в серии «Мой XX век». Самое время. Начался 2000 год. У Михаила Абрамовича было множество материалов, заметок, статей, записей. Нужно было просто все это выстроить, найти стержень. Написать объединяющую статью. Это была бы замечательная книга о кино, о выдающихся людях, с которыми он близко дружил, о времени, которое он так сильно умел выразить на экране. Но дело не шло. Я всячески призывал его засесть за эту статью, а он... он слушал пленки с записями вечеринок, где пела Соня. Он говорил, что единственное, о чем хочет рассказывать людям, – это о ней.

Квартира напоминала выставку – фотографии Сони разных времен, ее рисунки. Приходили какие-то люди с магнитофонами. М.А. часами наговаривал историю их жизни, свои мысли об искусстве. Где эти записи?

Приближался юбилей. Швейцеру восемьдесят. Нельзя сказать, что он был обойден вниманием. Готовилось вручение разных премий, предлагались разные варианты юбилейного вечера. Беда была в том, что М.А. все эти затеи воспринимал как чуждые. Не уклонялся, но и не отдавался им. Весенние месяцы каким-то мистическим образом снова очень тесно сблизили нас. День рождения М. А. 16 февраля, а мой – 16 марта. И вот перепуталось, что ли? Юбилейный вечер в честь 80-летия Швейцера в Белом зале Дома кино назначили на 16 марта. И я – ведущий этого вечера, и у меня тоже дата – 65.

Говорились речи. Первым выступал старый друг и коллега Марлен Хуциев. Говорил и я. Вспоминали, анализировали, поздравляли. Швейцер нервничал. Не мог усидеть на месте, ходил взад-вперед по сцене. Говорил и он. Речи его были, как вспышки –блиц-эпизоды. Банкеты были врозь – меня ждали в другом месте специально приехавшие друзья.

Потом созвонились с М.А., расспросили друг друга – как было? Он сказал только, что очень устал.

Это был март. А в апреле ему предстояло снова быть в Доме кино на вручении премии Ника за Честь и Достоинство. Он думал об этом с тревогой.

Приблизилось 22 апреля. Я уговаривал его поехать и принять премию, выступить... Он сомневался и откладывал решение до последнего момента. Я хорошо понимал, как ему трудно. Публичность стала для него мучительной. В эти дни я как-то нагрянул к нему без предупреждения с телевизионной группой программы «Вести». Хотели сделать сюрприз и ему, и зрителям. Позвонили в дверь и вошли толпой с цветами, с камерой, с улыбками. Но не задалось. М.А. был смущен и не очень доволен. Я тоже стал беспокоиться, как все сложится 22-го в Доме кино.

Премию должен был вручать я. Приехал задолго до начала церемонии. Сообщили – Швейцер не может присутствовать. Я позвонил ему. Он говорит – плохо себя чувствую. Договорились, что я позвоню еще через полчаса, и будет наготове машина, чтобы ехать за ним. Я еще надеялся, я знал, что он уже одет для выхода. Через полчаса он сказал: «Если бы я стал говорить, то говорил бы только о Соне». Помолчали. Он сказал: «Скажите вы, что сочтете нужным». Я говорю: «Мишель Абрамович, включите телевизор и смотрите, будет прямая трансляция со смещением во времени всего полчаса».

Я принял его «Нику», сказал речь о нем, о Соне и прочел

четверостишие из «Египетских ночей». От имени зала я обратился к нему, одиноко сидящему дома, и зал встал, приветствуя одного из лучших среди нас.

(29 апреля 2000 года была Великая суббота. Странную запись нашел я в своем дневнике за этот день. – Бог-сын был всегда, прежде всех веков. Но распятый в пятницу и воскресший в воскресенье, две тысячи лет назад Он НЕ БЫЛ НА ЗЕМЛЕ ЭТОТ ЕДИНСТВЕННЫЙ ДЕНЬ. Его не было! Потому что Он умер, как человек. И только если смерть была настоящей, то и Воскресение Его настоящее.)

* * *

29 апреля мы говорили с М.А. по телефону. Оба собирались уезжать за город до 3 мая. Третьего непременно опять созвонимся.

Швейцер ездил на машине темпераментно. Можно сказать, что в свои восемьдесят он продолжал быть лихачом. Но он был хороший водитель.

Что случилось тогда, в Великую субботу, на дороге, знает только Бог и, может быть, ГАИ.

Это был финал. Дальше только боль и мука. Месяц в больнице Склифосовского.

2 июня его не стало. Господь отпустил его. К Соне.

* * *

Кончилась та весна. А лета он уже не увидел.

7 июня в том же Белом зале Дома кино прощались с Михаилом Абрамовичем.

Пришли его актеры, его сотрудники. Труппа его велика. Перечень актеров, обязанных ему свой славой, своими художественными свершениями очень длинен.

Звучали их голоса.

Мне казалось, что сквозь все звуки доносится голос М.А. из того несозданного фильма о Соне: «Володя, Лева, Леня, Булат, Гриша, Зяма... Соня умерла. Она идет к вам. Встречайте ее».

Москва, 1 мая 2004

Монолог об Александре Володине

Я хотел бы назвать проблему, серьезную проблему сегодняшнего дня, именем «Александр Володин». Определение ее мы оставим на финал. А начнем с истории. Скажем, с нашего знакомства. В очень давние годы я сделал пробу пера, написав вместе с моим товарищем киносценарий. Время было такое... Конец пятидесятых годов. Нам казалось, что мы горы своротить можем. Так возбужденно входило наше поколение в жизнь. С этим сценарием мы направились, и веря, и не веря в себя, не куда-нибудь, а прямо на «Ленфильм». В этой затее участвовал третий товарищ, впоследствии большой киномастер, а тогда – телевизионный художник.

Было назначено обсуждение этого сценария. Отзыв давал человек по фамилии Володин, член коллегии «Ленфильма». Так вот, член коллегии Володин не то что камня на камне не оставил, но просто совершенно уничтожил наше предложение. Это было сделано при нас, публично, при небольшом количестве людей, но все же... Думаю, Саша не помнит этого эпизода. Был ли он прав – наверняка, был ли он абсолютно прав – не уверен, однако дело не в этом, важно другое. Я помню, что мы вышли после этого полного раздолба в очень хорошем настроении – вот что удивительно. Манера разговора этого человека была такой искренней и веселой, что оставалось ощущение – жизнь не кончается, трагедии нет.

Сколько раз в своей жизни потом я замечал: вроде всё похвалят, всё примут, но сделают одно замечание, маленькое пожелание, поправку – как занозу всадят, и потом никак ее не вынуть. А в данном случае мы тот сценарий разорвали и выбросили в мусорный ящик. В памяти от него не осталось не то что сюжета – даже названия. Ничего. Настолько легко мы с ним попрощались. Но это не подорвало уверенности в себе. Наоборот, все стало очень интересно. Так появился в моей жизни Володин-критик.

А потом появился драматург Александр Володин с его пьесой «Пять вечеров» в БДТ. Я – уже артист этого театра – не был занят в этой пьесе. Но я был в курсе, как спектакль «Пять вечеров» делался, как репетировался. В те времена я был влюблен в Зину Шарко. Она играла в «Пяти вечерах» главную женскую роль – Тамары. Я присутствовал на репетициях и был очевидцем первого, комнатного этапа репетиций, проведенного Розой

Сиротой. Впоследствии я описал два совершенно непохожих этапа. Этап интимный, который по-своему был силен и пронзителен, чувствителен, чувственен. И совершенно на него непохожий – товстоноговский – уже на сцене, мощный, в котором сентиментальная нота была не то что изъята, но притушена, приглушена. Мне повезло – я увидел пьесу сразу в двух вариантах: в камерном и в варианте большого пространства, однако и там и там Володин оказался пронзительным драматургом. Это один из лучших спектаклей, которые я видел в моей жизни. Только сейчас отдаю себе отчет, что это было сорок лет тому назад. Именно с володинской ролью Зина Шарко стала по-настоящему большой актрисой.

Моя жена Наталья Тенякова стала известна зрителю с фильмом «Старшая сестра». И это опять же был Володин. Случайное совпадение? Полагаю – нет. Не было другого современного русского драматурга, который бы писал такие же полнокровные женские роли, как Володин. Это его особенность. Он любит женщин, он уважает женщин, ему бесконечно интересны женщины, и потому он понимает их. Я недавно вновь видел этот черно-белый фильм и был поражен тем, что в наш век постмодернизма, изыска, формальных поисков он удерживает внимание абсолютно завораживающей последовательной реалистической манерой. Помню сильный герасимовский фильм по сценарию Володина «Дочки-матери» – и одна из наиболее любимых мною картин, посмотренная десятки раз, – «Осенний марафон», в котором есть все: обаяние Данелии и Басилашвили, совершенно превосходная игра Нееловой, Волчек и Гундаревой. Это прекрасное актерское и режиссерское полотно, но надо признать, что все-таки расшито оно на володинской первооснове. И опять чудные женские роли.

Количество любимых мною воплощений володинских пьес велико. Но вовсе не все мне по душе. Разухабистые варианты и «Дульсинеи Тобосской», и «Ящерицы», и «Двух стрел», которые расцвечены музычкой, песенками, костюмчиками, – это мне гораздо меньше нравится.

Главное – это то, что Володин создал произведения абсолютно принципиальные для того времени. Современниковский спектакль «Пять вечеров» – совершенно другая стилистика, в какой-то степени противоположная БДТ. Мы могли спорить, чей спектакль лучше: у нас в БДТ или в «Современнике». Но творчество Володина было таково, что именно на нем-то только и нужно и можно было обсуждать, проверять художественную близость и художественные различия. Пьесы Володина были новой точкой, от которой отсчитывалась

правда на сцене. Именно с него началась новая интонация.

У Розова была сходная интонация, но более публицистическая. Были правильные, хорошие мысли, противостоящие неправильному обществу. И этому аплодировали. У Володиной не было назидательной мысли, тогда даже казалось, что это вообще натуралистическая зарисовка с жизни, в этом, кстати, его и упрекали. И вместе с тем актеры, играя его текст, совершенно не испытывали ничего похожего на бесчувственные картонные образы натуралистической школы. Этот спрятанный напряженный накал заключается в удивительном, скрытом володинском ритме – ритме его текста, его слов.

Тогда, в первые годы знакомства с его письмом, володинский ритм не осознавался, так как внешне он был схож с жизнью, а вот внутри... Это как японские стихи, как стихи Аполлинера. Можно привести целый список примеров, и все это будет высокая литература, где состав слов, казалось бы, заурядный, а вот ритм слов – высокого полета. На это и натыкались актеры. Я был свидетелем, когда Зинаида Шарко и Копелян репетировали роли, и случалось – не договаривали фразы, переставляли слова... Ну как в других пьесах! Ан нет! – тут это не получалось. Сразу становилось очевидно – так нельзя, так все разрушится. Это был первый намек, первый знак, что это не только хорошая пьеса, но этот драматург – большой писатель. Мы с Володиным никогда не работали вместе. Он меня пробовал в своем фильме, но как-то не получилось, да и я не очень заинтересовался той работой. Но с драматургией Володина я рано начал сталкиваться. Сперва Александр Белинский поставил для нас с Зинаидой Шарко его пьесу «Идеалистка». Думаю, это было первое исполнение пьесы. И вот–я уже сам на себе ощутил магию его текста.

Мы размышляли, что делать с этой небольшой пьеской. Куда ее воткнуть? Как самостоятельный спектакль – нет. Только в концерт. Тогда я уже начал создавать свои сольные концерты. На концертах я начинал с исполнения Пушкина, Достоевского, Есенина, потом давали Володина. В то время залы были большие, народу собиралось очень много. Моя актерская практика подсказывала, что в одиночку с большим залом работать легче, чем дуэтом. А здесь, в пьесе Володина, не только двое, но и сюжет какой-то... Какая-то библиотека, герой бывает там, какой-то странный роман начинается между людьми, которые вроде бы друг другу не подходят. Острот почти нет, хохм – ноль. И ткань всей пьесы очень хрупкая... Но странное дело – зал замирал. И эффект замирания зала повторялся каждый раз. Хорошо ли мы играли? Надеюсь, что хорошо. Но прежде всего это замирание

могу отнести к ритму, к скрытому стиху володинского текста. Именно ритм держал зыбкую ткань пьесы на мощной опоре, на мощной основе, которую актер безошибочно чувствует. И радость игры этой пьесы не проходила, пьеса не надоедала.

Однажды пили мы с Александром Моисеевичем водку на Большой Пушкарской улице по поводу приезда общего друга. И он по ходу застолья, морщась, дал мне почитать свою вещь, как всегда, сопровождая это словами: «Ну, это так, пустяк какой-то, чепуху написал. Ночью. Вот, прочти и выброси». Меня поразило название вещи, поразило и необыкновенно понравилось: «Приблизительно в сторону солнца». Уже много позже разные авангардные авторы стали использовать такие названия в огромном количестве. Но это-то было очень давно, в первой половине шестидесятых. Сюжет пьесы с удивительным названием был довольно прост. Отец и дочь. Отец – партийный чиновник, дочь – хиппи, понятно, противостояние, но у Володина это не выражено так прямолинейно, и пьеса вовсе не похожа на эстрадные скетчи. По пьесе, дочь ушла из дома и где-то шаталась, ее нашли, доставили домой, и состоялся ночной разговор. С этого ночного разговора и начинается пьеса. Вся поэзия этой пьесы в щемящем чувстве безысходности, друг друга им не понять никогда. Никогда. А это отец и дочь. Мне нравилось, что в пьесе не было однозначности: вот, дескать, это тупой обкомовский работник, которого Бог наказывает плохой дочерью. Нет, в том-то и дело, что, по пьесе, отец был совсем не плохой человек. Автор его понимал, понимал истинную отцовскую муку, он ему сочувствовал. Почему дочь, ясно видя, что человек, к которому она уходит, не так уж хорош, все же оставляет за собой право уйти к нему? Почему? Этот вопрос висит в зале не нравоучительной моралью, а звенящей мучительной нотой. Вот в этом весь Володин.

Нынешние преобразователи России стараются сделать реальностью «презумпцию невиновности». Это действительно крайне важно. Это одна из опор цивилизации. Тридцать лет назад словосочетание «презумпция невиновности» было совершенно пустым звуком. Люди делились на заранее и бесспорно хороших и на заранее и бесспорно плохих. Так было в жизни – так было и в драматургии. В борьбе прогрессистов и реакционеров (время оттепели) только переставлялись акценты – кого считать хорошими, кого плохими. Володин первый и, пожалуй, единственный в то время подошел к своим героям и окружающим людям с позиции «презумпции невиновности», он ощутил необходимость высказаться каждому и каждому быть услышанным.

«Приблизительно в сторону солнца» – одна из первых моих режиссерских работ. А играли мы пьесу с Наташей Теняковой. Мы привезли нашу работу в Москву, и я помню, как-то особенно помню, концертный зал Библиотеки имени Ленина: при полном свете дня, при ломящемся в окна солнце. Люди стоят на балконах, во всех проходах и слушают пьесу Володина. И все мы – и артисты, и зрители – ощущаем: это новая, совсем новая драматургия. А внешне – ну никаких ухищрений. Спокойный диалог. Диван и два стула.

Потом я стал вводить в концертную программу его стихи. Когда Саша однажды показал свои стихи, я, честно говоря, не удивился. Для меня было ясно, что стихи были давно, потому как я давно уже играю его пьесы, которые – те же стихи. У Володина все – стихи. Это не высокая поэзия Верлена или Бродского, и все-таки, смею утверждать, это – стихи. Ритмизированная мысль и ритмизированное чувство – две нити, сплетенные, казалось бы, простыми узлами, простенько так, раз – переплелись, раз – переплелись, элементарно, почти примитивно, однако развязать-то не получается. Говорю это как артист, который много читал его – от «Стыдно быть несчастливым», стихов принципиальных, до такого, как

*На шаре тесненьком толпились мы.
Друг другу песенки поем из тьмы.*

Я помню, что делалось с залом, помню, как зал Чайковского – целый зал – как бы захлебнулся от новизны и точности не выраженного собственного чувства. Вот это володинские стихи и это мой опыт их прочтения. В конце октября минувшего года у меня был большой концерт в редакции «Общей газеты», концерт назывался «Пушкин и другие». И в нем каждого из авторов, который мной исполнялся, я примерял к Пушкину. Один из них был Володин.

Видались мы частенько, если можно назвать это частым, актеры – народ трудящийся, служащий, поэтому вообще редко с кем видишься. По том я переехал в Москву, и встречи стали совсем редки. Но когда кинули клич сделать концерты в Питере, чтобы издать двухтомник Володина (издательство «Петрополис» организовало и осуществило эту акцию), я с радостью откликнулся и дал концерт в честь Александра Володина в зале у Финляндского вокзала. А потом в городе Пушкине – тогда там только начинала разворачиваться деятельность «Петрополиса», у истоков которого стояли поэт-издатель Николай Якимчук и меценат-просветитель Борис Блотнер. Тогда зачиналась здесь

ежегодная Царскосельская пушкинская премия...

Мне было очень приятно, что наш с Сашей приезд морозным зимним днем в Царское Село совпал с открытием этой премии. Но по-моему, Саша до конца не понял, что все это делается в его честь. Да и зрители тоже не понимали, почему концерт посвящается Володину. «И вообще, кто такой Володин?» – спрашивала себя собравшаяся публика. Хотя я весь вечер толковал про это. Не понимали даже тогда, когда встал в зрительном зале человек в каком-то венгерском пиджачке прошлого десятилетия... Это был Володин.

Двухтомник Володина в результате всех усилий вышел, а для меня состоялись еще одно прикосновение к его стихам и, главное, новые встречи с Сашей.

В это время появилось его произведение «Записки нетрезвого человека». В этой прозе – соединение поэтической приподнятости автора с прозаизмами жизни. В ней утро и вечер человеческой жизни, володинской жизни, его мир чувствований, когда душевные силы на исходе. Искренняя проза, болезненная (это мое личное мнение). В «Записках» образ нетрезвого человека – это не условная литературная формула, не литературный прием: автор пишет свои записки в период нетрезвой жизни и разговоров о нетрезвости... В «Записках» есть слова, которые отчасти объясняют позицию автора. Володин говорит о том, «что самые тайные пороки и болезни жизни не могут остаться не отраженными в искусстве. Как двойные звезды, жизнь и искусство соединены невидимой тканью. Если эту ткань попытаться растянуть, рано или поздно она все равно сократится, и искусство нанесет свой запоздалый и потому особенно жестокий удар».

Я считаю страшной бедой пьянство русское. Для меня болезненны были торжества, форма торжеств, по поводу 60-летия Венедикта Ерофеева. Какая-то пьяная электричка, какой-то марафон... Это было чудовищно. В день празднования 100-летия МХАТа для меня было мучительным, когда на сцене приглашенные пили водку. И среди них, между прочими, были и мы с Володиным.

Осмеливаюсь произносить это в предъюбилейное время, потому что писатель Володин прошел через это искушение и вышел из него через смерти и болезни очень близких ему людей и отдаления от очень любимых... Он трагично одинок. Я тоже человек немолодой, и я могу сказать, что в определенном возрасте так называемое общение – дружеское, соседское или коллегиальное – уже мнимость. Может быть только нечто совсем близко родственное, либо кровно родственное, либо духовно. И трагично, если этого нет.

Володин, как человек деликатный и ранимый, не может надоедливого человека отбросить, сказать, что с ним нехорошо, неинтересно. Эта деликатность заметна, например, когда его чествуют. Другому бы это в радость: вот я и достиг. А для Володина это настоящая, непритворная мука. Поэтому трагично его пребывание в сегодняшнем дне.

Так говорить мне позволяют последние наши встречи, его явление на спектакль ко мне в Питере, когда мы играли Бергмана, его явление в Москве на мой спектакль Ионеско, его явление в концерт «Пушкин и другие», где я публично отдал ему дань почтения как выдающемуся драматическому поэту России. Все это были явления меняющегося человека. Да, Александр Володин, приближающийся к своему 80-летию, – меняется. Он в движении.

Человек, у которого так близко чувство и речь, который способен так искренне открываться, – этот человек необыкновенный. И все же сейчас я буду Сашу ругать. Это для того, чтобы попытаться объяснить феномен Володина. А ругать буду за его излишнюю деликатность. Мне известно немало случаев, когда ему приносили рукописи книг стихов или прозы с просьбой написать предисловие к ним. Ему не нравились эти произведения, он тяготился и тем не менее писал поощрительные слова, исходя из своего постулата: лучше ошибиться в положительную сторону, чем кого-либо обидеть. И так много обиды в жизни. Хорошо ли это? Думаю, что плохо. Мне могут возразить: а где же была эта излишняя деликатность, когда он в пух и прах разнес ваш первый сценарий? Так ведь тогда это был вопрос долга, а не личного одолжения. Он тогда работал критиком (ну, скажем, оценщиком), и ему важно было отличать хорошее от плохого. Это вопрос принципиальный, нравственный, а не вкусовой. И еще важный оттенок – он никогда не был начальником. Никогда он не брал на себя запретительных функций и не приближался к тем, кто требует угодничества. Малейший признак расправы над кем-нибудь – и Володин из критика превращается в адвоката. Его формула (рискую теперь произнести): «Все доброе защитить, все злое обнаружить... и помиловать».

Ныне он авторитет, и его предисловие дорогого стоит. И те, кто его под руки на подиум ведет, уже сами маленечко в историю входят. И это его: «Ну я скажу хорошие слова, скажу, чтобы плохих не сказать». Думаете, он лгал? Нет, Притворялся ли он? Нет, он вообще никогда не притворялся. Даже когда хвалил то, что ему не нравилось. Он нещадно потреблял свою душу. А, написав такие «положительные» слова, платил тем, что потом

выпивал.

Меня больше всего волнует сейчас изменившаяся шкала нравственных ценностей. То, что было в списке добра, ныне – в черном списке. Труд. Количество и качество вложенного труда были критерием оценки, оплаты. Умеренность, подчеркиваю, умеренность оплаты, которая также была в числе положительных черт. Теперь умеренная оплата считается полным провалом твоей карьеры. Много трудился – это стыдно, умеренно оплачен – это стыдно. У тех, кто определял нашу культуру, всегда были четкие представления о добродетели, четкие правила. И это было не только в кругу пушкинском, но и продолжалось в кругу толстовском, в кругу чеховском. Они не были безгрешны и, случалось, нарушали эти правила, но они знали, что это нарушение. И что правила есть. Это же продолжалось и в кругу булгаковском. Человек, близкий мне из булгаковского круга, Сергей Александрович Ермолинский, и далее... это Натан Эйдельман...

Так вот, шкала ценностей на наших глазах поворачивается, и отрицательное становится положительным, а положительное – отрицательным. Работают не только над созданием искусственного интеллекта, научились создавать искусственный успех, вот-вот образуют искусственный талант. И при этом смешными и наивными становятся понятия и равенства, и братства, и справедливости. А стержень, на котором поворачивается эта важнейшая, гигантская шкала, самое нынче потешное понятие – святость! Не в смысле самовыпячивания: «Я, дескать, святой!» – это самомнение и пошлость. Но в другом: ощущении, что в данном человеке есть крупица святости, что она-то, крупица, – ядро его таланта. Она в нем превышает всего остального.

Я никогда не говорил с Сашей о Боге и даже не подозреваю, верующий он или нет. Но Володин – один из самых святых людей, которых я знал в жизни. В этом человеке расцвела крупица святости. Он действует по призыву: «Велению Божьему, о муза, будь послушна» – так Пушкин своей музе говорил. Он хотел, чтобы его муза была послушна Божьему велению. Не знаю, сформулировал ли Володин когда-нибудь это для себя. Думаю, нет – не его стилистика. Но я уверен, он послушен именно велению Божьему. Подтверждением его необыкновенных душевных качеств может служить все его творчество, вся его противоречивая жизнь. О ней он рассказывал в телепередаче с Карауловым. Давно я не видел на экране такой искренности и чистоты помыслов. Это делает Александра Володина, человека, живущего одиноко, оторванно, в скромных условиях, не

соответствующих современным понятиям о нормальном пребывании на этом свете писателя, значительной фигурой нашей литературы и нашей жизни.

Он многое предсказал так, за рюмочкой. Помню, мы говорили о пьесе «Приблизительно в сторону солнца» и я сетовал на то, что она очень мала, коротенькая пьеска. Саша, как всегда, щурясь мучительно, сказал: «Конечно, маленькая. Но добавить ничего нельзя, ничего. – Махнул рукой и тут же продолжил: – Вообще-то время трехактных пьес кончилось». (А ведь тогда еще вовсю шли спектакли с двумя антрактами. Без этого спектакль считался неполноценным.) И добавил: «Уже идут двухактные, а в перспективе будут смотреться миниатюры, только малые пьесы. Кончается большая форма. Хорошо это или плохо – не знаю, но кончается». Сейчас это стало очевидным, однако тогда... Он эту разорванность сознания не только предсказал, но и начал осуществлять в своих маленьких пьесах. Во многом я ему следовал. Например, построением моих концертов. Обычно они состоят из целого десятка маленьких спектаклей. Отчасти это было навеяно Володиным.

Он говорил, никогда не пророчествуя, никогда не важничая. Всегда пряча глаза и щурясь от непрерывной самокритики. Он предвосхитил постмодернизм, но его творчество не совпадает с этим направлением только по одной линии. По содержанию. У Александра Володина оно всегда божественно. Когда я перечитывал сегодня ночью «Пять вечеров», я вновь был поражен удивительной, вполне пушкинской любовью к жизни в ее малых проявлениях. И в этом володинский ответ на вопрос о смысле жизни. Надо только вслушаться в слова писателя, не пренебрегать ими в угоду сегодняшнему дню и новой страшной морали. Она долго не продержится. Новая эпоха, может быть, продержится долго, но не новая мораль, когда прежде всего нужно и должно быть богатым и успешным, когда сама жизнь ничего не стоит, стоит только успех в этой жизни.

Александр Моисеевич Володин вышел из войны и вышел, не минуя тягот коммунальных квартир, и отсутствия пятидесяти копеек на три дня вперед, и болезни, и смерти, и всего-всего. Но при этом он остается писателем, который способен своих героев научить любить жизнь, а не отрицать ее. Потому что жизнь на вилле в восемь этажей среди охранников есть отрицание жизни.

На смерть Александра Володина

*Шея напрягалась, как у подростка,
впервые столкнувшегося с несправедливостью
Голос звучал на высоких нотах,
ломкий и юный, почти как дискант.
А ведь он прожил восемь десятков лет...
и даже чуть больше...
И не научился быть спокойным,
быть степенным,
быть слепым.*

*Он написал для артистов
лучшие роли в XX веке.
В XIX такие хорошие роли сумел написать
только его тезка – Александр Островский.
Но то в XIX! А в XX – как Володин, никто не сумел!
Была путаница.
Он жизнь чувствовал, как подарок,
а его называли меланхоликом.*

*Он, может быть, единственный из всех,
создал на сцене положительного героя и героиню,
а его обзывали очернителем.
Он весело пощучивал, а хмурые люди,
привыкшие к лжи,
значительно покачивали головами.
Он говорил о жизни с распахнутой душой,
всерьез и навзрыд, а они криво улыбались,
думая, что он выпивши.
Он пил, не как они и не как мы,
он думал, не как они и не как мы,
он жил, не как они и не как мы...*

*Он любил НЕЗНАКОМЫХ ЛЮДЕЙ.
Он написал: «Не родственники, не начальники,
не подчиненные,
просто повстречались несколько человек
на одном и том же земном шаре».*

*Будем помнить его, будем его читать и играть.
Постараемся понять его, это еще впереди.
Поклонимся ему —*

незабываемому Александру Моисеевичу,

*Свободному ЧЕЛОВЕКУ
эпохи социализма.*

21 декабря 2001 С.Ю.

Послесловие к монологу

«Мне надо с вами поговорить. Хотя говорить, возможно, и нет смысла. Я несчастлив, живу безрадостно. Почему? В том-то и дело, что причины, пожалуй, и нет. Кроме разве лишь моей собственной глупости. Правда, эта глупость особая, глупость образованного и даже мыслящего человека. Дело в том, что моя жизнь состоит из делания глупых поступков и разнообразных страданий по этому поводу. Просыпаюсь угрюм, вспоминаю, что было вчера, и сразу же начинаю вот так мотать головой и бормотать: „Нет, нет“. То есть не было этого, не было! Но это было, ничего уже не исправить. Вы никогда не мотаете головой?

Причем поступки мои не злобные, не корыстные, наоборот! Я непрерывно думаю о ближних, как выражается ваш сын, жертвую ради них самым дорогим. Но потом и очень скоро именно из-за этого начинаю тяготиться, бежать именно от тех самых людей. Ваш сын учил: давайте, и воздается вам. Но если ты отдал самое дорогое свое человеку скверному, который надменно принял это и теперь смотрит на тебя сверху вниз? Правда, ваш сын говорил: любите врагов ваших. Но как этого добиться? Вероятно, надо сначала научиться любить хороших людей, а потом уже попытаться любить и других. Может быть, они до сих пор были обращены к тебе дурной стороной, как и ты к ним. А вдруг обернутся хорошей, как и ты? Но я обижаю и самых близких – отца, мать! Потом мотаю головой, а уже поздно. Начинаешь думать: как же так, я одинок и печален, ведь это грешно и глупо! Тогда бросаюсь в соблазны веселой жизни – и опять стыд и похмелье. У вас бывает стыд и похмелье?»

Это не Володин говорит. Это говорит один из персонажей его пьесы «Мать Иисуса». А потом что-то очень похожее говорил при мне сам Саша Володин, когда мы сидели за столом в жилище его друзей в Москве и пили водку по случаю присуждения ему премии «Триумф». Саша говорил: «Нам звонил Березовский, поздравлял с премией. Я поблагодарил, но как-то нелепо. Он ведь платит нам, лауреатам, свои собственные деньги, а я просто сказал – спасибо». Хозяйка дома внесла жареную курицу и сказала: «Саша, только что звонил Березовский, просил еще раз поздравить». Володин вскинулся: «Что ж ты не позвала его сюда поужинать?» Хозяйка раскладывала вареную картошку, тарелки передавали из рук в руки: «Не позвала, потому что некуда. Я не могу раздвинуть мою комнату, в ней пятнадцать метров, и точка. Вы и так сидите друг у друга на коленях». Про звонок Березовского был, конечно, розыгрыш. Гости понимали это и

смеялись. Но Александр Моисеевич сидел хмурый. Выпив еще рюмку, он горестно всплеснул руками: «Ах, как нехорошо получилось! А он номер своего телефона не оставил? Он, может, сидит там один, а мы тут... Он может подумать, что мы антисемиты».

Ну что мне еще рассказать про него, про Володина?

Я решил не редактировать мой монолог о нем, произнесенный накануне его восьмидесятилетия в январе 1999 года. Из добавочных абзацев сделайте выводы сами.

Я не представляю, как бы смотрел на мир Саша сейчас и как бы мир смотрел на него. Я не представляю, как бы сейчас играли его пьесы. Театр совсем отошел от естественности, а он... он выражал простую и высокую сущность человека.

Но и человек изменился. Да, за эти несколько лет человек стал неузнаваем.

Саша Володин все более удаляется от нас с его великими творениями. Как же это? Значит, он заблуждался и отразил не подлинную сущность человека, а видимость определенного времени? Трудно сказать.

Но, господа! Кажется, все более отдаляется от нас и Тот, чья мать так земно и небесно страдала почти две тысячи лет назад – Мария, которую рискнул сделать героиней своей пьесы Александр Володин посреди самого безбожного времени.

6 декабря 2003

«Железный класс»

О КОЛЕ ВОЛКОВЕ

ПАЛЬЯ. Помнишь? Нас называли Железным классом? Мы и впрямь были как из железа. БОККА. А мы и сейчас.

ПАЛЬЯ. Что сейчас? (Смеется.) Из железа?

БОККА. (Зло.) Д-да! М-мы как из ж-железа!!!

Альдо Николаш. «Железный класс», I акт.

Судьба этого спектакля вполне оправдала его название. Он был крепок и нестигаем. В коммерческой круговерти антрепризы он выделялся страстностью, особым едким юмором, в котором не было ни грана развлекательной пошлинки для зрителя, пришедшего в театр «отдохнуть». Длина его не изменялась – он всегда шел 150 минут (с антрактом). Иногда местами появлялась ржавчина, но всегда находились средства растворить, удалить ее, и он опять сверкал. Сверкал блеском простого металла – без позолоты. Он выдержал переезды и перелеты на несколько сотен тысяч километров. Он выдержал сложные, порой конфликтные отношения внутри маленькой труппы. Он твердо выдержал гарантию – при выпуске он был рассчитан на 100 представлений, и он прошел 100 раз. Он был скромн, нужен людям и надежен.

Но пришла пора, и кончилась гарантия. Он сломался. Он рухнул сразу. И больше его не было.

* * *

Когда продюсер Леня Роберман предложил свое распределение ролей, оно мне сразу понравилось: Николай Волков, Ольга Волкова и я. С Олей знакомы давно. А Николай... это вообще особенный для меня человек. Мы никогда не играли вместе ни на сцене, ни в кино. Мы никогда не принадлежали к одной компании. И хотя мы были знакомы, не набралось бы и десятка мимолетных встреч. При этом я искренний и последовательный его поклонник. Я видел все его знаменитые и

незнаменитые роли в спектаклях А.В.Эфроса. Скажу больше – в те далекие годы я написал и опубликовал единственную в моей жизни театральную рецензию – на спектакль «Дон Жуан», в котором Николай играл заглавную роль.

Мы встретились. Режиссер «Железного класса» Николай Чиндяйкин попросил прочесть пьесу по ролям. И все!.. Я услышал голос, интонацию, ритм, которые были идеальны для роли Пальи. Я сказал об этом вслух. Но Коля был полон сомнений и в пьесе, и в себе. Кажется, мои похвалы и мое оживление его только раздражали. А впрочем, в этот период он пытался бросить курить и потому был раздражен на все на свете.

Репетиции начались 1 марта 1999 года. Репетиций должно было быть сорок. 14 мая мы должны были показать готовый спектакль в том самом Зале на Дубровке, где три года спустя произошла чудовищная трагедия с захватом сотен заложников и гибелью людей.

В «Железном классе», в этой жестокой комедии, сошлись три совершенно различных театральных школы. Я представлял академическую ленинградскую школу, воспитавшую меня в стенах БДТ под руководством Товстоногова. Волков был, конечно, актером типично московской эфросовской школы, признанной классикой. Оля Волкова сменила немало театров и режиссеров и принадлежала к типу актеров, вечно ищущих нового, склонных к гротеску и модернизму.

Я приходил на репетицию с выученным текстом и сразу искал четкую линию мизансцен – именно от этого вспыхивало воображение. Николай текст учил медленнее, тяготел к размытости поведения, хотел спонтанности в своих реакциях и жестах. Мы были очень разными. Порой мы тянули канат просто в разные стороны. Но при этом телега нашей постановки двигалась на удивление скоро и ритмично. Дело в том, что и персонажи наши – два итальянских пенсионера Бокка и Палья, потерявшие всякое внимание и понимание в семье и в мире, случайно нашедшие друг друга на бульварной скамейке, что стало спасением для них, – эти два старика тоже конфликтно разные. Их потребность друг в друге, их нежная дружба полна непримиримых противоречий. Они одногодки. Разница в возрасте всего несколько месяцев. Им по семьдесят шесть (как нам с Колей было по 64, когда мы сыграли премьеру). Они пережили те же события, они принадлежали к одному классу, они сходным образом оказались обузой для своих детей и оба тоскуют по своим умершим женам. Но они **СОВСЕМ РАЗНЫЕ**, и их дружба полна взрывов, расставаний навсегда, раздражения, взаимных насмешек.

Я думаю, пьеса Альдо Николаи – хорошая пьеса. Мне кажется, это лучшая его пьеса. Я ведь играл этого автора в молодые мои годы в постановке Товстоногова. Я читал немало его пьес. «Железный класс» – лучшая. Именно с таким несовременным названием. Ведь она шла в России во многих городах. И называлась «Осенняя история», «Бульварная история». Судя по рассказам, играли ее как слезную мелодраму. Зрителей звали поплакать. Наша маленькая труппа и наш продюсер единогласно решили: мы будем играть «Железный класс», и это будет «комедия дель арте» – традиционная итальянская буффонада, опрокинутая в сегодняшний день. В современных костюмах на сцену выйдут типографский наборщик Бокка – Арлекин, счетовод Палья – Пьеро и учительница Амбра – Коломбина, все отставники!

И это будет темпераментная жесткая комедия, которая внезапно кончится тем, чем кончается жизнь, – смертью. Умрет здоровяк Бокка. На той же бульварной скамейке, где проходили все их встречи. А вечно больной Палья останется в живых и будет взывать к небу, к Богу, к зрителям: «Как же я теперь? А я-то как же?! Как же я один?!»

Мы были разъездным театром. Мы возили свою скамейку и свои полотнища задника по разным сценам разных городов. И был еще один, совсем особенный спектакль. В Москве, в битком набитом огромном зале театра «Сатирикон» в третьем ряду сидел очень старый, но оживленно реагирующий человек. Это был автор – Альдо Николаи, специально приехавший из Рима поглядеть наш спектакль. Глядя на этого старого итальянца, ровесника наших персонажей, общаясь с ним несколько дней, выпивая и произнося тосты, мы убеждались: мы ПРАВИЛЬНО играем наши роли.

Как странно: мы играли этот спектакль в пятидесяти городах, мы вместе ехали в поездах и летели в самолетах, тысячи раз за прошедшие три года мы говорили друг другу «ты» – на сцене! Но в жизни мы с Николаем так и остались «на вы». Мы были людьми разных ритмов, разного образа жизни.

И потому многое могло раздражать нас друг в друге. Я думаю, что, если бы мы вдвоем полетели в космос в одном летательном аппарате, была бы беда. Но мы летели не в космос. Мы летели на Сахалин и в Хабаровск, летели в Монреаль и в Дюссельдорф... в Махачкалу, Тель-Авив, Пермь и Одессу. Мы могли вести себя как нам заблагорассудится. И мы жили по-разному под крышей одних и тех же гостиниц, сотни раз обедая и ужиная за одним столом в ресторанах и залах приемов. Единственное, что объединяло нас, – это то, ради чего и были все дороги и все удобства и неудобства дальних путешествий, – наш

«Железный класс».

Как я любил этого долговязого старика с важной и вместе нелепой походкой, эту породистую голову, накрытую старой, но элегантной шляпой. Мне любо было глядеть на широкие жесты его длинных рук, слушать этот звучный голос с легким носовым призвуком. Как мне нравился столь естественный в своей эксцентричности Луиджи Палья. Мне хотелось общаться с ним, спорить, ругаться, быть ему другом, ежедневным оппонентом и вместе с ним затевать разные забавные выходы из затруднительных и даже трагических положений. Но другом ему был не я, а Либери Бокка с нафабренными усиками, в кожаной кепочке и красном шарфе с претензией на лихость. По вечерам я воплощался в этого персонажа, а Коля воплощался в Палью. Персонажи наши дружили и спасали друг друга. А мы нет. Мы продолжали свой долгий путь вокруг земного шара и больше по малкивали.

* * *

В скобках ли заметить или жирной чертой подчеркнуть, но есть еще одно важное воспоминание. Я знал отца Николая Николаевича Волкова, тоже Николая Николаевича Волкова – превосходного актера и душевного, тонкого интеллигента. В начале 60-х мы снимались с ним в фильме «Черная чайка». Фильм был о Кубе. Николай Николаевич играл старого рыбака – благородного и смелого, по прозвищу Черная Чайка, а я играл резидента американской разведки, выдающего себя за артиста бродячего цирка. В финале я убивал старика, но и сам погибал от пуль пограничников. Снимали мы на Черном море, где нынешняя Абхазия и в районе Сочи. Было славное лето. И Волков-старший был для меня, тогда начинающего киноактера, доказательством того, что в нашей профессии могут творить и действовать обранные, деликатные, достойные люди.

Коля Волков был похож на своего отца, и этим был мне дорог.

И еще Коля в свои шестьдесят семь непостижимым образом напоминал мне манерой речи Ростислава Яновича Плятта, с которым я тоже много играл и который был сочетанием яркого юмора, озорства и опять-таки человеческого достоинства.

* * *

Снова скажу, что я видел Колю во многих ролях. И теперь,

обобщая, могу сформулировать его особенность. Играть талантливо – обязанность актера, кого бы он ни играл. У Коли Волкова ТАЛАНТЛИВЫ БЫЛИ САМИ ЕГО ГЕРОИ.

Его Дон Жуан был прежде всего талантливый человек среди людей средних. Никогда не забуду впечатление от его Платона Кречета. В постановке Эфроса устаревшая к тому времени пьеса Корнейчука сверкала юмором, неожиданностями и трогала до слез. И дело было прежде всего в главном герое – враче-хирурге Кречете в исполнении Волкова. «Человек со стороны» И. Дворецкого, и «Директор театра», дуэты Волкова и Броневого были изумительно музыкальны в прозаической современной речи. А уж классика, так естественно звучавшая в этом театре, и Волков – Подколесин в «Женитьбе» Гоголя, и абсолютно неожиданный и мощный (как и весь спектакль!) Падре Лоренцо в «Ромео и Джульетте».

* * *

Говорят, Коля великолепно сыграл Клавдия и призрака отца Гамлета в шекспировской постановке сына А.В.Эфроса – Димы Крымова. Говорят... верю... но я не видел... не успел.

Роль Палы в «Железном классе» я отношу к высшим достижениям выдающегося артиста. Я высоко ценю наш с ним дуэт, и, признаюсь, пожалуй, это был лучший партнер в моей актерской жизни. Я мог бы сказать, что ценю наше трио в этом спектакле. Так оно и есть. Но во-первых, Оля Волкова в самых последних спектаклях отошла от нас и оставила свою роль, а во-вторых, пьеса написана автором прежде всего как мужские диалоги, и тут уж ничего не поделаешь.

Теперь я сделаю то, что делать не принято. Я опубликую отрывки из моего письма Коле и из его ответного письма. А потом объясню, почему я нарушаю общепринятые приличия.

В последний раз мы сыграли наш спектакль в сентябре 2002 года в Екатеринбурге. Больше он не шел.

Зимой ушла из жизни Наталья Анатольевна Крымова, вдова Эфроса, мать Димы, наша с Колей близкая дорогая подруга. На похоронах стояли поодаль. Поклонились друг другу, и только. Больше не видались. И прошел год. Снова был сентябрь. Я написал Коле письмо. Вот абзац из него:

«Вы не девушка, а я уже старый хрен, но признаюсь – союз Палы и Бокки был для меня уникальной творческой радостью. Это было то, ради чего (по-моему)

существует русский драматический театр. Не просто две хорошо сыгранные роли, а хорошо сыгранное единство двух ролей. Так было через все каботинство антрепризы, приездов, отъездов, гостиниц, застолий, заезженного гостеприимства. В смысле сценического контакта наша с Вами игра была шедевром. Говорю это теперь, когда мы отдалены годом от последнего спектакля. ...Шедевр этот словами не оценили, умом недопоняли, но сердцем – через все города и сцены – приняли. На каждом представлении! Я горжусь тем, что этот спектакль был. Я счастлив помнить эти три года наших путешествий. Я безмерно благодарен Вам за несравненную радость сценического общения. Может быть, надо зафиксировать на пленке этот спектакль. Я уверен, что мы легко могли бы его восстановить. Но это уже другой разговор...»

В конце сентября Коля ответил мне. Тоже почтой. В письме были такие слова:

«В свою очередь должен признаться абсолютно искренне, что и я был счастлив, играя вместе с Вами этот наш спектакль, и счастлив, что в числе самого любимого мною из всего, что бывало со мной в театре, есть „Железный класс“ и наша с Вами встреча в нем.

И он, конечно, не умер, потому что за всю не такую уж продолжительную его историю все указывало на то, что он живой, даже пронзительно живой, и что не могли не чувствовать ни мы, ни публика в зрительном зале.

Увы, но что поделать! Наверное, если отнестись к печальному как-нибудь философски, то можно отчасти утешиться соображением – это ведь именно благодаря тому, что мы с Вами такие разные, стала возможной столь впечатляющая творческая победа и в рождении «Железного класса» проявились некоторые абсолютно уникальные свойства.

Неисповедимы Высшие причины, по которым нам с Вами остается только, как подобает в подобных случаях, сняв шляпы, немного помолчать, погрузиться... да и разойтись с миром».

Я публикую эти отрывки потому, во-первых, что теперь вообще мы довольно редко пишем письма. Между нами с Колей это и были два единственных письма. Потому, во-вторых, что его письмо это теперь уже посмертный документ, а оно понятно в связи с моим письмом, текст которого я вытащил из своего компьютера.

И в-третьих, мне жаль, что не нашлось театрального критика, театроведа или просто любителя театра, чтобы ВСЕРЬЕЗ заметить этот спектакль и проанализировать то, что сейчас, после смерти Коли, пытаюсь сделать я, его участник, опираясь на письменное мнение другого участника.

Впрочем, господа московские критики, то, что вы проморгали это явление, не отменяет другого – «Железный класс» видели около 100 000 человек, и они его поняли. Мы тому свидетели.

* * *

О смерти Коли я узнал в Канаде, во время моих концертных гастролей в ноябре 2003 года. В Канаде, где за два года до этого мы играли «Железный класс». В Виннипеге я посвятил памяти Коли концерт и рассказал о нем зрителям. В Ванкувере я нашел русскую церковь. Она была на замке. Мы с провожатым стукнули в дом батюшки. Отец Михаил отозвался мгновенно. А когда я сказал, что покойный артист играл в недавнем сериале Часовщика, матушка воскликнула: «Вот кто умер!» Отец Михаил отомкнул храм и помолился за упокой души новопреставленного Николая. Спасибо ему, дальнему священнику.

20 января 2004

Игроки

ЕВГЕНИЙ ЕВСТИГНЕЕВ

Мы провели вместе, совсем рядом, последние два месяца его жизни. Работали над Гоголем, которого я предложил сыграть как современного автора. Спектакль назывался «Игроки-XXI». Чтобы сделать его, была создана АРТель АРТистов.

С Женей мы разговаривали в октябре. Перед этим много времени не виделись. Очень, очень давно не работали вместе. Неужели так и ждать, чтобы кто-то (кто?) соединил нас? Пригласил в фильм с хорошими ролями, с хорошим диалогом, как когда-то Швейцер? Мы ведь знакомы столько лет, столько... жутко подумать... десятилетий! Мы жили в разных городах и в разных театрах, но всегда принадлежали к одной компании. Нам не нужно было заглядывать ни в правительственные сообщения о присвоении званий, премий, ни в журналы с рейтингами зрительских симпатий, чтобы понять, что к чему. В этой не оформленной никакими документами компании мы сами знали цену друг другу. Евстигнеев был счастливчиком. Многие годы он занимал очень высокое место и во всех списках, и по «гамбургскому счету».

– Так что, Женя, неужели никогда не рискнем соединиться сами? Давай сами решим, что играть, где и с кем! А?

Он согласился сразу. И вот в середине ноября (это 91-й год) мы сели за большой круглый стол в одной из рабочих комнат МХАТа. Актеры – Тенякова, Калягин, Филатов, Невинный, Яцко и Евстигнеев. Я – режиссер... Пошучивали. Очки протирали, объясняли друг другу, что, дескать, так просто, читаем текст... Рассказывали что-то, расспрашивали (давненько, давненько не виделись)... Но при всем том волновались немного. Заметно было. Товарищество, старая дружба – это еще и ответственность друг перед другом... Какие мы теперь? Каждый смотрит на себя глазами друзей-профессионалов. Ну какой я сегодня?

Эту читку выиграл Евстигнеев. Говорю это не потому, что Жени уже нет с нами и умершему надо по максимуму отдать должное, – нет, Евстигнеев действительно выиграл. Он сразу «схватил» ритм, и Гоголь «пошел». Сразу было смешно, смеялись все. И прекрасно звучал на низах великолепный, обаятельный евстигнеевский голос. Женя в форме! Полная мощность! Все почувствовали. И он сам почувствовал. Мы не обсуждали качество исполнения – на первой репетиции это не принято, – но оценили все.

Это неназванное, произнесенное лидерство Евстигнеев сохранил на все два месяца репетиций и так пришел к премьере.

...Его сильно волновало знание текста. Жаловался на память, и про суфлера поговаривал, и еще:

– Мне надо, знаешь... несколько репетиций один на один... Чтобы не мучить никого... попробовать много раз только мою роль... понимаешь... мне это необходимо...

Почему-то я запомнил число, когда мы встретились один на один, – 22 декабря. Честно говоря, я не люблю такие репетиции. Вдвоем – это не театр. Не хватает хотя бы еще одного, который невольно становится «отражателем» – зрителем. Только тогда появляется напряжение, замыкается цепь. Это далеко не общее мнение, но я чувствую так.

...По привычке, по традиции мы поговорили про то, про се... – начало репетиции всегда принято оттянуть...

– Ну, поехали!

Именно здесь, в этой неудобной репетиции вдвоем, я вполне оценил, как собран Евстигнеев, насколько серьезно относится к профессии, которой всегда (со стороны казалось!) как бы баловался без всяких усилий.

В роли Михаила Александровича Глова три сцены. Мы сыграли первую. Женя был безупречен в психологическом плане и – абсолютно точен в тексте. Мы повторили сцену еще пару раз с маленькими коррективами. И – по-прежнему было ТОЧНО и СМЕШНО. Было чудесное сочетание уверенности и свежести.

Женя бормотал: «Эту сцену я выучил точно, до запятой, а дальше, предупреждаю, я плаваю...» Но я уже был абсолютно уверен – лед тронулся гораздо раньше, чем можно было предположить. И самое важное – Женя тоже был уже уверен: «Роль пойдет!» Это ощущалось.

А дальше... Евстигнеев часто говорил (уже на «нормальных», общих репетициях): «Ну, давай только сегодня скучно будем играть. Ладно?» Что это значило? Это значило то, что объяснялось другой евстигнеевской фразой, которой он часто определял задачу себе и другим: «Здесь надо на чистом сливочном масле работать. Совсем чисто». То есть без внешних эффектов, всем нутром оправдывая каждый шаг и каждый жест.

...Мы все давно знакомы. Уже и на «Игроках» прошло 20–30 репетиций. Мы знаем не только тексты, слова и «словечки» друг друга, но и то, что за словами. Да и к тому же такие сочащиеся юмором, иронией артисты, как Хазанов, Невинный, Калягин, никогда не пропустят случая обшутить, спародировать.

– Я сегодня буду скучно, ладно? – говорит Женя.

– Ну еще бы. Только совсем скучно, Женя, ладно? Ты

начинай, мы тебя остановим сразу, если что... Если хоть чуть не скучно будет, сразу – стоп! Только договорились – все скучно, да?

Вот тут-то и начиналось. Шутки шутками, а каждый выход в ТАКОЙ компании (еще Филатов, еще Тенякова! Да и молодой Яцко не промах блеснуть глазом непочтительно, если что не так), каждый выход, даже в комнатной репетиции, – это экзамен, соревнование. И когда начальная точка определена как «без шуток!» – чисто, органично (а это самое трудное!), – вот тут на самоограничение начинает действовать сама природа артиста.

И что же это за природа такая бушевала в Евстигнееве! Экая бездна и экая правда! А азарт, азарт каков! Даром что в паузе между сценами полеживает на кровати – сердце пошаливает. Но ведь потом опять!

– Может, кончим, Женя, на сегодня? Тебе нехорошо?

– Нормально, все нормально. Только душновато.

А ведь не в первый раз замечаю я у Жени эту привычку: свободная минута-две во время репетиции или съемки – раз! – он уже растянулся в углу... на ящиках, на досках, на чем попало. Если работа в павильоне на несколько дней, заранее просит реквизиторов раскладушку в углу поставить... просто так, на всякий случай пусть стоит.

Люди все разные. Актеры – люди. Значит, и актеры все разные. Бывают говоруны, рассказчики, остряки, бывают «устроители дел»: снимаем на заводе – заодно что-то заклепать, заварить или просто гвоздиков, скобочек набрать, так сказать, впрок; снимаем в больнице – лекарства добыть, связи завести, самому заодно провериться... Бывают спорщики, бывают «идейные», бывают «весь в искусстве»... бывают наоборот – рыболов или садовод, для которого кино, театр – дело привычное, но сильно отвлекающее от основного занятия. Бывают картежники, пьяницы, шахматисты... бывают трудяги, зубрилы... бывают ослепительные донжуаны... правдолюбцы, диссиденты... накопители... бывают хранители собственного дарования, «нарциссы», бездельники, «звезды»... Бывают всякие.

Евгений Александрович Евстигнеев не принадлежал ни к одной из категорий. Потому что он был не актером. Он был выдающимся актером. Он был особенным.

Да, в молодые годы он в свободные минуты на съемке лежал, прикрывал глаза или глядел в потолок. Он таскал за собой по экспедициям приемник и часами мог ловить джаз на разных волнах. Он был прекрасным рассказчиком и «показчиком» анекдотов и разных историй, но, на удивление многим, предпочитал слушать, а не говорить.

Недели две мы жили в одной комнате в гостинице. Дело было

в Небит-Даге на съемках «Золотого тельца» у замечательного режиссера Михаила Швейцера. Середина Каракумов. Середина 60-х. У нас было по верблюду. Постепенно мы научились объясняться и управляться с ними. Бендер и Корейко ехали на верблюдах по пустыне. Укачивало с непривычки. Женя умудрялся иногда подремать и на высоте трех метров при всесторонней качке.

Уставали. Поднимались на рассвете и работали дотемна. Поэтому развлекаться как-то не наладилось. Да и негде особенно было. Часов в одиннадцать вечера уже валились в кровати нашего неуютного номера. Женя ловил джаз, слушал на негромком звучании, прижав приемник к уху.

– Что у тебя там за книжка? Французская? – спросил он. Я таскал с собой какой-то французский роман с привидениями и, борясь с ленью, пытался изучать язык.

– Почитай мне немного, а?..

– А ты поймешь с листа?

– Я ни так, ни так не пойму. Но мне охота послушать. Почитай.

Это повторялось два-три вечера подряд. Я довольно коряво читал по-французски и уже через несколько минут слышал ровное дыхание моего слушателя – он спал. А на следующий день под тихие звуки он снова басил, рокотал, повторял такую странную, несовременную просьбу:

– Почитай немного вслух...

В тот год «Современник» завершал свою мощную трилогию: «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики». В «Большевиках» Евстигнеев играл (отлично, кстати, играл!) Луначарского. В роли было несколько французских фраз, и произносил их Женя отменно – легко, уверенно. Я про себя отметил – хорошо говорит! Смутно мелькнуло воспоминание о наших каракумских «чтениях». Мелькнуло и забылось.

Только гораздо позднее, через несколько лет, когда режиссер Ион Унгуриану делал большую телепередачу о Евстигнееве и пригласил меня быть одним из ведущих, я снова вспомнил этот случай и стал анализировать его. Я начал понимать: Женя набирает сотни жизненных впечатлений, иногда, и нередко, сам провоцирует их – все для сцены, для будущего образа, который дремлет в нем. При кажущейся пассивности он, Евстигнеев, дает волю непрерывной внутренней работе. Именно эта не останавливающаяся работа души, воображения, это «ожидание правды» определяют ритм и все особенности его поведения в жизни. Бытовая ежедневность аккумулирует впечатления, сцена дает мощный выплеск энергии.

...Был брак пленки, были другие неурядицы, съемки затягивались. Пошел дождь – большая редкость в пустыне, но так уж нам «повезло». Над барханами летели рваные облака. Солнце скрылось. Съемки совсем остановились. Мы с Женей повадились ходить обедать в ресторан на центральной площади. Официант – молодой туркмен – приносил меню. Женя говорил:

– Да чего там... от добра добра искать... вот вчера эта котлета была, местная... А принеси-ка ты мне, братец, эту рахим-бебе!

– Тхун-дунма? – гадал официант.

– Во-во!

А назавтра по дороге в ресторан Женя спрашивал меня, хитря глазом:

– Запомнить не могу... как называется эта котлета... как киевская, только туркменская...

– Тхун-дунма.

– Во! Не запоминается. Это у тебя память как фотоаппарат, а я... Тхун-дунма!

Мы садились всегда за один и тот же столик. Улыбаясь, шел высокий тонкий официант – наш знакомый. Заказывали закуску, выпивку... первое...

– А на второе, – говорил Женя, – принеси-ка ты мне, братец... рахим-бебе!

Смешно было очень. Отчего смешно? Не знаю. И что это было? Трудно назвать. Розыгрыш? Нет. Издевка? Точно нет. Кого разыгрывать-то? Над кем издевка? Нет, нет, не то. Мы оба с официантом смеялись, и действительно было очень смешно. Теперь я уверен: в эти минуты, сознательно или бессознательно, Женя репетировал что-то. И эта купеческая интонация... и это барское «братец», и этот жест... Конечно, репетировал!

Только у очень больших артистов любой набросок, технический повтор, любое касание материала доставляют истинное удовольствие окружающим, превращают их в размагниченных благодарных зрителей. Вот так было с Евстигнеевым.

Мне очень нравилось играть с ним. И просто встречаться. Просто перекинуться парой слов. И всегда нравилось смотреть его на сцене и на экране. В театре больше всего любил его в «Двух цветах», «Назначении», «На дне», чеховских спектаклях. В кино – все было блестяще. Но «Семнадцать мгновений весны» – одна из вершин мастерства. И на мой взгляд, профессор Преображенский в «Собачем сердце» – абсолютная работа. Хочу надеяться, что я достаточно объективен, рискну сказать: Глов в «Игроках» был тоже одной из вершин этого артиста. И так как это была последняя вершина и так близко и многократно я видел ее, что

она мне кажется особенно ослепительной.

У Гоголя ведь очень мало фраз остроумных, что называется, «реприз». Фразы скорее тупоумные, и именно над этим смеемся, когда читаем текст. Да-да, узнаем мы, невероятно, но факт: именно такие совершенно лишённые содержания разговоры и составляют человеческое общение. Но вот беда – на сцене у большинства актёров гоголевский текст становится просто тривиальным. Чтобы зрители «не заскучали», текст зачастую «улучшают», то есть обостряют, сочиняют параллельную пьесу с множеством гипербол, фантазмагорических акцентов. Как-то уже всем миром признали, что эти самовольные преувеличения и есть, дескать, настоящий Гоголь.

А вот Евгений Александрович Евстигнеев умудрялся в нашем спектакле глянуть на карточную колоду, лежащую на кровати, подойти поближе и спросить с большим удивлением:

– Кажется... что-то похожее на банчик?..

Ну что, казалось бы, в этой фразе? И на сцене ничего особенного в это время не происходило: несколько вполне современных мужчин выпивали и, как у Гоголя сказано, «обделывали свои дела». А ведь каждый раз на этой реплике Жени зал раскалывался смехом, а то и аплодисментами. И таких мест в роли было много.

Не берусь анализировать психологию зрителя и артиста, но и не хочу отговориться самым простым объяснением – талант, дескать, да и только!

Талант-то, конечно, талант, это само собой. Но он ведь изменчив, подвижен. Этот загадочный талант то расширяется, то суживается. То пронизывает каждую клетку его носителя, а то посторонним предметом выскальзывает, как мыло из мокрой руки. Но вот конкретно здесь, в этой гоголевской пьесе, в чем был секрет воздействия Евстигнеева? На что он опирался?

Повторю – острот у Гоголя немного, «реприз» в этой пьесе вовсе нет.

Но есть круто замешанная ситуация тотального, многослойного, интегрального обмана. «Игроки» – это ведь означает не только «играющие в карты», но и «игруны», и «притворялы», и комедианты, и... ещё бог знает что!

Вот Глов-старший. Члены банды Утешительного представляют его как стороннего, благородного и богатого человека. На самом деле он участник шайки, шулер и без гроша в кармане. В нашем варианте пьесы Глову были приданы ещё некоторые черты, заимствованные из других гоголевских произведений. Во-первых, он горький пьяница. Пьяница именно потому, что его представляют как человека, который «в рот не

берет», – здесь ведь все ложь! Во-вторых, его представляют «академиком», и он старается выглядеть интеллектуалом. А в-третьих, у этого бессовестного типа – и только у него одного во всем спектакле – глубоко внутри все-таки есть совесть. И она неожиданно, взрывно обнаруживается, когда совсем бесстыдным стал обман (это уже взято из финала второго тома «Мертвых душ»).

Я не раз предлагал Жене: если считаешь, что роль перегружена, уберем все привнесенное из «Душ», из «Портрета». Но он говорил – нет, мне нравится. Ему импонировала эта многослойность – сверхтрудная задача для актера. В том-то и секрет, что Евстигнеев виртуозно справлялся с ней и умудрялся играть все слои одновременно. Глов у него был и интеллектуал, и маразматик... и врет, и страдает... и осуждает, и вожделеет... И видно, видно – как замешано все в человеке!

Вот почему зрители сразу, с первой секунды, восхищенно принимали каждое его движение на сцене. В этой многослойности, а вовсе не в сверхгиперболах, – и мощь, и глубина Гоголя.

...Мы продолжали играть без него, но не было спектакля, чтобы не вспомнили Женю: его интонации на сцене, разговоры на репетициях.

Иногда (и часто) он приходил, когда его сцены не были назначены. Просто сидел, смотрел. Бывало, отводил поодиночке в сторону – нашептывал, подсказывал трюки. Показывал, как именно ударение сделать... куда смысл ведет, где юмор зарыт...

Никогда не премьерствовал. Как с другими, я был с ним совершенно откровенен в замечаниях. Критику он слушал всегда очень серьезно, сверяя с собственным ощущением. Блестяще владел собой и мог сразу воплотить сложнейшую, кардинально все меняющую задачу... а мог, не нарушая найденного рисунка, тончайшим образом менять нюансировку. Он говорил все те же гоголевские слова, но раз за разом в них открывался новый смысл. Не теоретизируя, действенным актерским анализом он погружался в бездонную глубину человеческого сознания.

Он заканчивал роль за полчаса до финала спектакля. Каждый раз я заходил к нему – оценивал, анализировал сегодняшнюю удачу или полуудачу. Неудач не было.

Сыграл он свою последнюю роль всего девять раз: пять раз для коллег (в переполненном зале) и четыре раза для зрителей – тоже в переполненном. Во второй половине февраля.

...Да, он полеживал в перерывах. Да, глотал таблетки. Да, мы все знали, что он едет в Лондон на операцию сердца – это давно планировалось, готовилось, устраивалось... Конечно, все серьезно,

но ведь по плану... и Англия, заграничные врачи... было чувство надежности.

1 марта он играл последний раз перед отъездом. Последний раз. Закончил роль. Я вошел к нему в гримерную, держа большие пальцы восклицательными знаками – во-о! Женя улыбался, сам знал, что «всю!». И зрители знали – «во-о!», была орация на уход.

– А что, почему ты говоришь, что вот сегодня именно как надо? Чем отличается от вчера?

– Музыка, Женя. Абсолютная музыка.

Он улыбается... собирается машинально закурить, но... откладывает сигарету – «воздержусь, надо к операции себя готовить». И не выпил с нами, а мы отмечали его отъезд. Обнялись все, и он сказал: «Шестнадцатого обещают выпустить из больницы. Мы еще с Ирой четыре дня походим по Лондону. Но двадцать первого я на репетиции – это точно. Мне репетиция самому нужна».

И мы разъехались в разные стороны.

...О смерти Жени мне сказал Миша Козаков. Сказал не сразу. Мы встретились в Тель-Авиве после годовой разлуки. Говорилось как-то напряженно, с тяжелыми паузами. Прошло не меньше часа, прежде чем Миша решился. Он отвел меня в соседнюю комнату. Мы остались вдвоем. Тогда он и сказал, что по телевидению передали... Было 5 марта.

А через день на концерте в Иерусалиме я сказал зрителям перед началом, что сегодня программа будет изменена, потому что в воздухе висит траур – умер наш друг, замечательный артист Евгений Евстигнеев. Большой зал, как один человек, застонал, выдохнул боль и сочувствие.

Человек без галстука

МИЯДЗАВА-САН

Он должен был приехать 31 мая. Каждый раз меня поражала и слегка сместила эта фантастическая распланированность жизни у японцев. Он позвонил мне сразу после Нового года и сказал, что прилетит утром 31 мая, – надо будет обсудить осенний концерт.

Помню, что при первом знакомстве я тоже был огорошен странным для меня отношением к будущему, которое проявил художавый, очень хорошо, но очень медленно говоривший по-русски японец. Долго беззвучно пожевав губами и не глядя мне в глаза, он произнес: «Согласны ли вы (пауза) поставить с артисткой Комаки Курихара и (пауза) другими японскими артистами (пауза) пьесу Алешина (пауза) „Тема с вариациями“ в Токио (пауза). Премьера состоится в театре „Хаяудза“ 10 февраля (пауза) тысяча девятьсот (пауза) восемьдесят шестого года».

Разговор происходил в Москве осенью восемьдесят ТРЕТЬЕГО года. Я тогда был невыездным, о чем и сообщил господину Миядзаве. Он ответил, что знает об этом и отчасти именно поэтому делает мне предложение.

Я согласился. Я абсолютно не верил в реальность затеи, но устное согласие меня ни к чему не обязывало. Кроме того – через три года! Да что там будет еще через три года!

А через три года 10 февраля в Токио в театре «Хаяудза» состоялась премьера спектакля «Тема с вариациями» с участием Комаки Курихары и других японских актеров. Мы отмечали праздник в маленьком ресторанчике в районе Роппонги вместе с драматургом Алешиным и переводчиком пьесы Шунитши Миядзавой.

* * *

Все-таки мы очень разные. Имя произнести – и то проблема. Шунитши – или, скорее, Сунитши – нет, Сунити... или даже – Шунитши. Я никогда не звал его по имени. Звал, как звали его все в Москве и в Японии, – Миядзава-сан.

* * *

Миядзава-сан любил Россию. Русский язык был не только его

профессией, но его страстью. Вот слово, которое, кажется, никак не соответствует этой странной натуре. Неподвижность, застывшее его худого тела – основная позиция. Лицо без мимики, внезапно резко меняющееся – как будто другую маску надели, – искривленное и смягченное улыбкой, беззвучным смехом. Повторяю – у этого человека была страсть. И предметом этой страсти была Россия. Когда-то он работал в Москве в издательстве «Прогресс». Потом в Токио в компании с друзьями создал издательство «Гундзося». Издавал и редактировал журнал «Советская литература». Много переводил сам. Инициировал постановку в Японии пьес Александра Гельмана. Летал в Иркутск – два иркутянина стали его долгим увлечением – Александр Вампилов и Валентин Распутин. Переводил, издавал. Влюбился в искусство Анатолия Эфроса и проникся сочувствием к сложностям его жизни. Преодолеl все официальные препоны и организовал его постановку с Комаки в главной роли в Токио. Вот некоторые анкетные факты, все то, что я знаю. Но эти знания не создают живую картинку перед моим внутренним зрением. Вижу я совсем другое.

* * *

Он был спрятан. Мы были знакомы более пятнадцати лет. Смею надеяться и потому смею сказать – мы были дружны. Но странной была эта дружба. Он был инициатором и администратором всех моих поездок в Японию. Он был моим антрепренером и переводчиком. Известное устоявшееся парное сочетание – «творец» и «продюсер». Ну всем же известно, что «творец» переменчив в настроениях, живет по воле внутреннего ритма, не склонен к дисциплине, потому что зависит от «вдохновения», капризен и тому подобное. «Продюсер» же обладает железной волей, подает пример точности, в отличие от «творца», погруженного в процесс создания, более всего заинтересован в результате и так далее. С Миядзавой получалось наоборот.

Это он исчезал внезапно и иногда надолго. Его нельзя было найти нигде. Потом вдруг звонил по телефону и сообщал, что плохо себя чувствовал и потому много дней ничего не ел, а только пил водку. Он мог, приехав в Москву, сказать: «Меня нашла такая-то (общая наша знакомая) и просила передать вам письмо... (пауза)... но я его потерял... (пауза)... это не имеет значения, потому что она и на словах передала мне это сообщение... (пауза)... для вас... (пауза)... но я забыл, про что она

говорила».

При этом – я повторяю – все его, фантастические подчас, затеи осуществлялись. Ведь поставил же я, русский режиссер, с японскими актерами ИБСЕНА! Ведь состоялся же в довольно большом токийском зале «АВС» мой пушкинский концерт!

Он мог через знакомых передать, что приедет проводить меня в аэропорт. Я знал, что у него в это время были тяжелейшие домашние обстоятельства и сам он был серьезно болен. Я не мог его разыскать и опять же через знакомых уговаривал его не приезжать, проститься по телефону. Поездка из Токио в аэропорт Нарита – это тяжелое путешествие. Туда и обратно полдня – не меньше. На машине еще дольше – трафик. Ехать надо поездом. Все договорено – нас с Наташей проводят до вокзала, и мы доедем сами. А ему до нашего отеля от его дома добираться еще около двух часов. «Умоляю, – говорил я знакомым, – уговорите Миядзаву-сан, что провожать нас не надо. Такая жара и такие ливни... а он болен». Знакомые пожимали плечами – уговорить Миядзаву-сан нельзя. Захочет – приедет.

Он приехал. В поезде мы почти все время молчали. Он был в своих мыслях и в своих бедах. Я сфотографировал его на фоне окна и проносящегося за окном пейзажа. Простились у пограничного контроля, и это в последний раз я видел его. Он опять исчез. Приезжал в Москву. Назначал свидания, но не приходил. Звонил из Токио.

Последний раз в январе звонил. Сказал, что прилетит 31 мая. Утром. Но больше я его не видел.

* * *

Миядзава не носил галстука. Никогда. И весь круг его товарищей, коллег, сотрудников не носил галстуков. Я тоже галстук не ношу. Но по торжественным случаям в жизни и на сцене надеваю «бабочку». Все официальные люди в Японии обязательно носят галстук. Если попадешь под конец рабочего дня в район Синдзюку возле гигантского вокзала городской надземки, кажется, что движутся миллионы галстуков. Зонты и галстуки делают людей похожими друг на друга. И еще динамика походки. Все активно движутся в разных направлениях, но к одной цели – от работы к *неработе*. Миядзава по ритму, по цвету костюма (скорее, по отсутствию цвета), по отсутствию галстука и зонтика выламывался из несметной толпы. Толпа куда-то рвалась и чего-то хотела. Человек без галстука никуда не рвался и, казалось, прислушивался к чему-то внутри себя. Казалось, он еще

не решил, куда двигаться. Он оставлял за собой СВОБОДУ избрать любое направление.

Давно (теперь уже давно), в середине 80-х, он познакомил меня со старым русистом профессором Нодзаки. Мы ужинали в ресторане на вершине одного из токийских небоскребов. Я был абсолютным новичком в мире капитализма. Я восхищался зданием, отделкой интерьера, обслуживанием, петербургским произношением профессора Нодзаки, видом из окна, тем, что виски в заказанной бутылке можно не допить, на ней напишут твою фамилию и сохранят остаток до следующего визита. Мы спустились в скоростном лифте с пятьдесят какого-то этажа, простились с профессором и пошли пешком, вдыхая ароматы близкого парка и близкой весны. Я продолжал восхищаться. Миядзава сказал: «Я ненавижу Японию» – и замолчал надолго.

* * *

Гораздо позже, побывав в Японии еще и еще раз, я понял смысл тогдашнего поразившего меня разговора. Я узнал ближе его друга – режиссера Хаякаву, руководителя театра и актера Ямаду. Дважды я работал с выдающимся актером Мидзухо Судзуки – тоже из людей его круга. И я начал понимать – они социалисты. Они живут в строгой стране, где есть, однако, гарантированные законом свободы. Но они – Миядзава и люди его круга – ищут земную троицу, раз и навсегда сформулированную Великой французской революцией – Свобода, Равенство и Братство. Во имя Равенства и Братства за гроши, а порой и бесплатно работают они в своих театрах и издательствах. Равенство и Братство мерещились им в глубинных пластах устройства советской жизни. Отсюда любовь к нашей драматургии, к нашей прозе, к нашим песням.

* * *

Миядзава любил Японию. Любил сильно и трагично. Он любил бедный послевоенный Токио. Любил молодые надежды своего поколения. Путь еще не был выбран. Японское чудо технического взлета еще не началось. Еще не было этой безумной динамики жизни, этих бесконечных галстуков, этажей, электроники, подражания, рекламы, скоростей, очень больших зарплат и недостижимой дороговизны жизни. В театре «Дора» («Гонг») мы вместе смотрели спектакль «Икебукуро – Монпарнас»

– о том послевоенном времени, когда был выбор, чему расти: духу или технике. Выиграла техника.

* * *

Еще Миядзава любил свою жену. Ее звали Мичико. Она стала моей переводчицей при первой постановке в Токио. Мы работали так, как работают в Японии, то есть много. Ежедневно и по многу часов. В перерывах ходили в закусочные, в дешевые ресторанчики, разговаривали. Изредка совершали прогулки. Пару раз были в театре. Миядзава обещал присоединиться к нам, вместе глядеть и объяснять мне театр «Но». Но... исчезал, не являлся. Мичико говорила, что заменить его не сможет, что Миядзава рассказал бы все лучше. Она была скромной и, как и он, очень закрытой. За ней стояла тайна. Детей у них не было.

Когда она умерла, Миядзава надолго выпал из жизни и из всякого общения. Он всегда был очень худым, но от этой худобы горе отняло еще половину. Он стал почти бестелесен. Тонкие-тонкие смуглые руки. Много морщин прибавилось. Я так и не смог угадать его возраста. Примерно мой ровесник. Или постарше. Или сильно младше? Иногда (редко) он молодел прямо на глазах. Иногда выглядел глубоким стариком. Нет, все-таки постарше – после войны он был уже взрослым.

* * *

У Миядзавы живы родители. Оба – отец и мать. Обоим под сто. Живут отдельно от него. Но видятся часто. Весной 98-го, во время цветения сакуры, он ездил к ним каждое утро на рассвете. Часов в пять. Сажал в машину и вез на открытое место на холме. Вместе встречали солнце. Каждый день. К вечеру клонило в сон, и он почти не появлялся в театре и в компаниях. Мы виделись мало, хотя я почти два месяца работал в Токио. Однажды он заехал за мной и повез на собрание русского кружка.

Собрание узкое – на квартире одной из переводчиц. Я почти всех знал. Миядзава, как всегда, занимал не председательскую, а «угловую» позицию. Однако его первенство и авторитет *были* очевидны. Он рассказал среди прочего, что создал «Платоновское японское общество». Они решили перевести и издать полного Андрея Платонова – пять томов! По-русски такого издания еще нет. Я спросил, надеются ли они на большой читательский интерес. Он сказал: «Не надеемся». «А на малый?» – спросил я.

«Ни на какой», – сказал он. «А зачем же тогда...» – начал я, но продолжать не стал. Любой, кто знал Миядзаву, поймет меня. Для него понятия ИСТИНА и ВЫГОДА не совпадали ни в одной точке.

* * *

В год пушкинского юбилея Миядзава и его коллеги пригласили дать концерт в Токио. Был июнь 99-го. Миядзава приехал в аэропорт на своей новой машине. Удивил он меня. Машина была какая-то невиданная. По форме, по цвету и по внутреннему оборудованию. Салон был напичкан электроникой, как головы играющих в «Что? Где? Когда?» ненужными знаниями. Я был поражен. Но, кажется, поражен был и сам Миядзава. Он не привык еще к новому своему детищу. Пальцы медленно блуждали между кнопками и клапанами. «Куда мы едем?» – спросил я. Миядзава, как всегда, говорил загадками. На дороге были страшные пробки. Только через пару часов выбрались на боковое шоссе и тронулись в сторону от города. «Куда едем?» – снова спросил я. Мы с Наташей были в дороге уже 15 часов и пересекли 5 часовых поясов. Миядзава достал маленькую кассету и сунул ее в мини-телеаппарат. На экранчике появилась крупномасштабная карта, и женский голос произнес по-японски короткую фразу. «Я сам не знаю, куда мы едем, она сейчас скажет», – произнес Миядзава. Он вступил в диалог с машиной. Что-то спрашивал и нажимал на кнопку. Машина отвечала приятным девичьим голосом. Миядзава спрашивал одно и то же, а невидимая девушка отвечала одно и то же. Во всяком случае, мне показалось, что они повторяют одни и те же слова. «Что происходит, Мори-сан?» – спросил я сидевшего рядом коллегу Миядзавы. «Это такая программа, – говорит, куда ехать. Миядзава-сан хочет отвезти вас в отель, в горы. В другую префектуру». – «А почему они повторяют одно и то же?» Мори-сан смущенно похихикал и шепнул: «Миядзава-сан спрашивает, где туалет». – «А она и это должна знать?» – «Она не знает. Она говорит – у вас сейчас левый поворот». – «А про туалет?» – «Она говорит, сформулируйте точнее вопрос», – хихикнул Мори-сан.

Мне уже случалось видеть автомобиль с телегидом на экранчике. Но чтобы всеведущая кассета говорила человеческим голосом и вступала в пререкания?!. Ну на то и Япония. Миядзава и девица стали раздражаться и заговорили в повышенных тонах (в японском, разумеется, варианте, то есть оба стали говорить чуть тише и мед-лен-нее!). Сошлись на придорожном супермаркете, где должен быть туалет. Мори-сан оставил нас и умчался на такси

по своим делам, а мы на чудо-машине тронулись дальше, в горы дальней префектуры.

Периодически припускал дождь. Дворники с трудом справлялись с жирной пленкой воды. Машина блуждала по узким дорожкам какой-то деревни. Девичий голос требовал от нас то «направо», то «налево».

«А-а-а! Ничего она не знает!» – сказал Миядзава и выключил телевизор.

Под потоками ливня прямо перед нами вдруг возник человек. В левой руке он держал зонтик, а правой делал ласковые заманивающие движения. Миядзава-сан вздохнул облегченно. Лицо его скривилось в улыбке, выражающей тайную радость. Чудо-машина втиснулась в узкую щель, которая, казалось, была на полметра уже машины.

Где мы? Зачем мы здесь? Почему? Как всегда с Миядзавой, тайна окружала его намерения и действия. Мы оказались в странном одноэтажном доме с высокой антресолью. Мы сняли обувь и поднялись на возвышение с лакированным деревянным полом. На полу несколько татами. Низкая японская мебель. Все очень аскетично. Много пустого пространства. Похоже на декорацию. В самой середине просторного помещения очаг. Пара бамбуковых этажерок с книгами. Вглядываюсь с изумлением – «Новый мир» за 68-й год... Юрий Трифонов...

Друг Миядзавы построил этот дом недавно, по собственному проекту. Они с женой покинули Токио и поселились тут окончательно год назад. В давние годы он был корреспондентом газеты «Асахи» в Советском Союзе. Долго жил в Москве, мы даже были немного знакомы. Теперь они сельские жители. «А почему уехали из Токио?» – «Там дорого». – «Но такой дом построить тоже немало денег надо?..» – «Да-а, тоже дорого». – «Здесь в деревне все дома такие?» – «Нет, но некоторые похожи». Я люблю старые японские ремесла, а здесь хорошие мастера. Все, что в этом доме, – ручная работа». – «Не скучаете?» – «Не-ет, некогда. Много книг надо прочитать, и хозяйство...» – «С “Асахи” связь сохранилась? Пишете для них?» – «Редко. Иногда. Пишу книгу, тоже про ремесла. Но медленно». – «А с кем общаетесь здесь?» – «О, знакомых много. Сюда уехали художники, учителя, переводчики... они и здесь, и в соседних деревнях». – «На дачах или постоянно живут?» – «Постоянно, постоянно. Похоже на ваше Переделкино. Только здесь нет Дома творчества. И все занимаются ремеслами». – «А вы сами?..» – «Я приручил двух диких козлят, сейчас пойдем посмотрим на них. А жена делает валенки». – ??? – «Покажи Наташе-сан и Юрский-сан валенки».

Валенки были великолепны. Разных, очень нежных цветов,

низенькие – чуть выше щиколотки. Необыкновенные валенки. И козлята необыкновенные.

* * *

Дождь все лил. «Спасибо, – сказал хозяин дома, прощаясь с нами у машины. – Мы очень рады, что вы приехали. Мы очень благодарны, что Миядзава-сан придумал эту поездку. Мы любим, когда он приезжает к нам. Мы еще повидаемся. Увидите кое-кого из наших людей».

Миядзава почти все время молчал. Теперь он вдруг произнес задумчиво:

– Сергей Юрьевич, вы не привезли водки из Москвы?

Я почувствовал резкий укол в области солнечного сплетения. Собирались в дорогу торопливо. Покупали какие-то ненужные приблизительные сувениры. Водку на этот раз я не взял сознательно. После смерти Мичико Миядзава был в многомесячном, тяжелом запое. Это была болезнь, из которой только теперь он медленно выходил. Я знал об этом и считал бестактным звенеть традиционными бутылками. И вот теперь этот прямой вопрос.

– Где у вас продают спиртное? – спросил я хозяина дома.

– Это не здесь... в соседней деревне есть магазин...

– Нет, я не хочу виски, – сказал Миядзава. – Я хотел московской водки.

– Я тебе говорила, – сказала Наташа. И правда, она говорила. А я не слушал.

– Будет московская водка, – твердо сказал я.

В Токио я не раз покупал в маленьких магазинчиках и «Московскую», и «Столичную», и вполне кондиционного качества.

* * *

Хозяин дома сел в свою машину и поехал впереди нас. Дождь не утихал. Мы долго петляли по узким дорожкам среди холмов и редких домиков. Магазин был похож на сарай. Электричество почему-то не горело. Тусклый свет из окна освещал сотни полторы разных бутылок на полках. Проклиная себя, я искал и не находил того, что мне было нужно.

* * *

– Есть! – сказал я, подходя к машине.
– «Московская»? – спросил Миядзава.
– Вы давно в Москве не были, в Москве теперь пьют только «Смирновскую», – сказал я и протянул ему 0,75 «Смирнофф».

Миядзава пожевал губами и молча положил бутылку в бардачок.

* * *

Полчаса спустя мы подъехали к роскошному отелю «Diamont». Массивные абстрактные композиции из камня в вестибюле. Много стекла, много света. Бесшумные служащие в униформе.

Мы с Наташей получили просторный номер с балконом, глядящим на лес. Сутки назад в Москве мы вышли из дома и только теперь могли перевести дыхание.

Миядзава исчез. Вместе с бутылкой. И обнаружился только к концу вторых суток. Мы с ним занялись делами будущего концерта. Я окончательно определил программу. Мы решили, что Миядзава будет выходить на сцену в паузах между связками номеров и не переводить меня, а давать самостоятельный комментарий. Внутренний сюжет концерта – вся русская литература за два века, включая самые яркие индивидуальности и самые модернистские изломы, – принадлежит эпохе, которую должно назвать Пушкинской.

* * *

На утро третьего дня мы уезжали в Токио. Снова лил дождь. И снова на дороге нам помахал рукой человек с зонтиком. Мы завернули в сельский ресторан.

Небольшой зал весь заполнен. Но стол для нас был заказан заранее. Кухня европейская – французская. Хозяин ресторана – бывший директор школы и учитель французского. Уйдя на пенсию, переселился в эти края и лет пять назад занялся ресторанным делом. Теперь его знают в округе. Приручатель козлят и мастерица валенок рассказывают о посетителях. Знают всех, и их все знают. Они оживлены, веселы. Самое удивительное, что почти весел Миядзава. Пожалуй, никогда не видел я его таким открытым, раскрепощенным. Вся мебель в ресторанном зале изготовлена бывшим историком искусств. Теперь он столяр и краснодеревщик. Вон он у окна – обедает с компанией. На

стенах большие современные гобелены. Их автор – переселившийся сюда художник, целиком отдавший искусству гобелена. В соседнем городе у него сейчас выставка. Вот он, кстати, входит... можем познакомиться.

* * *

Миядзава среди своих. Он молчалив, как всегда в обществе, но я вижу – и тело и душа его обретают здесь силы.

Лил дождь. Мы вырулили на основную магистраль и помчались в плотном потоке машин к столице. Знаете ощущение, когда, сидя в машине, проходишь в механической мойке туннель из вертящихся щеток и обвала пенной воды? Ласковая буря, которая, не касаясь тебя, обволакивает. Такое ощущение испытывали мы час за часом на пути из горной префектуры в Токио.

«Хорошие люди, – сказал Миядзава после долгого молчания. И повторил: – Очень хорошие люди».

* * *

Концерт, кажется, получился. Полуторачасовое представление, в котором семьдесят процентов было на русском языке, японцы выдержали. Взявшись за руки, мы кланялись вместе с Миядзавой. За кулисами появились почти все участники поставленного мной год назад ибсеновского спектакля. Потасили в ресторан. Я искал Миядзаву, но его не было.

Тяжело заболела его старая мать. Оказывается, сегодня днем он положил ее в больницу и теперь, ночью, поехал проведать.

Миядзава исчез. Искал его по телефону и через знакомых. Потом он передал, что приедет провожать нас. Остальное я уже рассказал. Потом он позвонил в январе.

Я ждал встречи с ним 31 мая.

Умер он в конце февраля. Позвонили из Токио.

Я написал псалом и послал его факсом в Японию.

Мне сообщили, что текст перевели на японский язык и прочли над его гробом.

Вот этот текст:

*Этот человек, никогда не носивший галстука,
Этот человек, живший, преодолевая бесконечную
усталость,*

Но успевший сделать так много,
что, кажется, – не под силу это одному человеку,
Этот человек, смеявшийся над тем, над чем не
смели смеяться другие,
И делавший всерьез то, что другим
казалось смешным,
Этот человек, задумывающий невероятное
и умевший невероятное сделать реальностью,
Этот человек, до собственной смерти
сохранивший своих родителей,
Каждое утро вывозивший их в парк
встречать рассвет нового дня,
Этот романтик с иронической улыбкой,
Страдавший и от одиночества, и от обилия
знакомств,
Этот оригинальный ум,
Это отзывчивое сердце —

МИЯДЗАВА

Я шлю ему мою благодарность за нашу
дружбу,
За неожиданности жизни, которые подарил он
мне,
За мою любовь к Японии, которая пришла через
него.
В этот траурный день я думаю о нем,
Я кланяюсь его светлой памяти,
пробежавшей по холмам и оврагам моей жизни,
Чтобы остаться недосыгаемой
и незабвенной.

Петербургжцы

Л.Ф.МАКАРЬЕВ И Е.В.КАРПОВА

В трамвае давка.

– На проспекте Двадцать пятого Октября выходите?

– На Невском, что ли?

– Бывший Невский. А теперь проспект Двадцать пятого Октября, – строго говорит человек в круглых железных очках и, как ледокол рассекая людскую толпу, плечом вперед прокладывает дорогу к выходу.

Люди прячут глаза, глядят вниз. Трамвай позвякивает. Стучат колеса на стыках.

– Двадцать пятого Октября следующая, Невский! – кричит кондуктор. Я это помню.

* * *

Попытка переименовать Невский не удалась – не привилось! Хоть тресни, Невский оставался Невским. А вот переименование города стало реальностью – Петербург действительно и надолго стал Ленинградом. Конкретно о Ленине люди не думали, но буквы как-то правильно построились, звуки сложились в аккорд, судьба, включая блокаду, сделала произнесение

этого имени благозвучным и мягким. Название звучало.

Может быть, потому что это был уже не первый слом, а второй. Промежуточное имя – Петроград – как-то не вошло, не успело утвердиться, но слово ПЕТЕРБУРГ было потеснено, потеряло свою незыблемость.

И наконец, странное полное имя – САНКТ-ПЕТЕРБУРГ – и вовсе не прилипло ни к речи жителей, ни к реальности жилого пространства. Ну разве что к дворцовым комплексам, к царским обиталищам града и пригородов. Действительно, назвать бы Санкт-Петербургом исторический центр вокруг Зимнего, Исаакия, Казанского, Медного всадника, туда же стрелку Васильевского, Петропавловку, Летний и Михайловский сады со Спасом на Крови и Инженерным замком – и точка! Будет убедительно. А для остального города «Санкт» убрать – будет просто Петербург. И будет славно.

Хотя... тоже чужевато. Все равно ведь чаще всего говорят «Питер». Вот это свое, человеческое, местное. Говорят: «Я питерский», «Он питерский», «Мы питерские». По привычке

говорят еще: «Мы ленинградцы». «Мы петербуржцы» – в книгах читал, но ушами за всю жизнь не слышал ни разу.

Странно – Москву-то иначе как Москвой не называют! И Париж есть Париж, и Ташкент – Ташкент. И даже этот, с жутким для русского уха названием, немецкий город Карлсруэ, он так и есть Карлсруэ. А наш красавец, родной, дорогой уму и сердцу, знаменитый во всем мире... не поймешь, как величать?!

Что ж теперь делать? Нельзя же в самом деле назвать его фамильярно Питером?! Да, видать, ничего не делать. Оставить уж теперь как есть, а то еще хуже будет. А вот прилагательное – «петербургский» (без «Санктъ», разумеется!) – звучит! Как ни странно, и в ленинградское время этот эпитет имел смысл и хождение. «Петербургская речь», «петербургская школа», «Петербургский университет», «петербургский стиль» – так мыслилось и так говорилось. И были реальные носители этих понятий.

* * *

Это были обломки. Но драгоценные обломки. На общем бедном фоне жизни, и сами бедные, они сверкали непостижимым умением хранить достоинство. Степенность, фонетическая ясность их речи обращала на себя внимание среди нахрапа и грубости новояза.

Одевались они, как все одевались. Но носили одежду иначе. И какая-нибудь маленькая деталь – излом воротничка, уголок платка из нагрудного кармана, длина и белизна манжета, высунувшегося из рукава советского пиджака, – тотчас опровергала их принадлежность массе. Они были «непохожие». Унылые «совслужащие», начальники в габардине, нувориши в мехах или с ватными плечами –

никто не мог сравниться с ними. ПЕТЕРБУРГСКИЙ СТИЛЬ. ГОСПОДА! Уплотненные в своих жилищах, униженные морально и материально, в жизни никого не эксплуатировавшие, освоившие керосинки и примуса, познавшие голод и разорение... и все-таки – ГОСПОДА!

* * *

Мы с отцом ходили мыться в Щербаковские бани. Дома было затруднительно. Одна ванная (она же уборная) на шесть семей... сами понимаете, создавала некоторые неудобства. Щербаковские

бани ничем особенным не отмечены. Просто недалеко от дома: через Аничков мост, по Фонтанке раз-раз, десять минут, и вот он, налево – тихий Щербаковский переулок.

Далее все стандартно. Полумрак, железные шайки, каменные лежаки, очередь голых тел к широким, вроде пожарных, кранам. Жирная река мыльной пены, текущая по шершавому пологому полу, номерки, привязанные к руке, деревянные шкафчики в раздевалке, серые влажные простыни.

В бане все казалось грязным, ко всему было страшно прикасаться. Но когда, преодолев брезгливость, избежав ужаса обвариться крутым кипятком, толстой струей хлещущим из черного раструба со скользкой деревянной ручкой, ухватив даже на пару минут блаженство душа, если выдержишь нетерпеливое бурчание следующего в очереди, когда после всего этого выходишь на улицу... ах! Какое обновление! После грязной бани улица кажется чистой. И небо чистое! И сам ты как-никак чист, и влажные волосы приятно поскрипывают.

В трех домах от бани проживает Леонид Федорович Макарьев с супругой. Леонид Федорович добрый приятель моего отца и мой кумир. Потому что он артист! Он актер и режиссер Театра юного зрителя. И еще профессор Театрального института, куда я в будущем мечтаю попасть. Мы идем в гости. Нас ждали, и стол накрыт.

Ах, этот накрытый стол 50-го года в Ленинграде! Самая середина прошлого века. Длинная белая скатерть – это во-первых! А на ней – «...почему я не художник?!» – воскликнул бы Гоголь, и я восклицаю вслед за ним – этот натюрморт самой середины XX века являл собой островок цивилизации почти исчезнувшей. В нем соединились смирение и протест, упрямый консерватизм и улыбочное любопытство к новому. Количество предметов на столе, их форма, цвет, расположение – все представляло соразмерность. Ни малейшего преувеличения, ничто не кичится своим новым блеском или благородной старинностью. Ничего от фламандского свержизобилия или прагматического оптимизма советских банкетов.

Всего, что есть, – не много. Потому что за столом всего четверо и потому что «много» – попросту нет в доме. Хлеб порезан тонко и уложен бочком на десертную тарелочку с синим по белому рисунком. Один край у тарелочки надколот, от надкола идет сеточка трещин – бедняга, видимо, немало пережила. Но с ней связана память о сервизе, о целой семье тарелок, блюд, супниц, салатников, о руках, которые расставляли их на большом столе, о людях, собиравшихся к условленному часу, о голосах, которые звучали... короче, для

пяти кусочков хлеба тарелочка еще вполне годится. Другие тарелки поновее и попроще. На них сыр (порезан), краковская колбаса (половина подковы куском). Несколько кусочков селедки, соответственно в селедочнице удлиненной формы, на каждом белое колечко репчатого лука. И... шпроты! Тонкая банка открыта почти до конца, верхняя крышка стоит вертикально. Рыжеватый масляный металл блестит. Много если десяток рыбок поместилось в совершенно плоской банке, но выглядят они роскошью.

«Жили же люди!» – вздохнет ленинградский житель 80-х годов, завсегдатай пустых магазинов.

«Ничего себе голодное сталинское время!» – произнесет петербургский деятель 90-х, обтирая губы салфеткой после фаршированных баклажанов на деловом банкете.

Между тем именно так было. Правда, только в Москве и в Питере. Правда, только в центре. В основном в Гастрономе № 1 (бывш. Елисеевский, причем именное название так и не удалось выкорчевать – как было, так и осталось, все говорили – «схожу в Елисеевский»). Но там, в Елисеевском, все было. И не очень дорого. И очередей больших (в те годы и в указанных местах указанных выше городов), больших очередей не было. Как это достигалось? Да целым рядом мер, методика была разработана очень подробно. Во-первых, во всей остальной стране практически ничего не было. Во-вторых, въезд в столицы строго контролировался, и празднующихся было мало. В-третьих, весьма значительная часть населения сидела по лагерям и магазинами не имела возможности интересоваться (для людей, не обремененных знанием истории нашей страны, подчеркну, что речь идет вовсе не о лагерях пионерских или туристических лагерях!) И наконец, в-четвертых, народ тогда трудился – каждый на своем месте, всякое совместительство приравнивалось к государственному преступлению, а зарплата была... ну, в общем, так было рассчитано, чтобы не слишком часто шлялись по Елисеевским магазинам.

Но, повторяю, в магазине был товар и была красота. В цельных зеркалах отражались горлышки шампанских бутылок, обернутые золотой фольгой. В больших вазах горой лежали конфеты «Мишка на Севере». В аквариуме за чистым стеклом плескалась живая рыба. А рядом стояли аккуратные ведерки с икрой – красной и черной. Ею тоже торговали.

Но вернемся к нашему столу. Красная икра была на нем. Грамм пятьдесят – семьдесят в хрустальном вазончике. Хорошая икра, качественная, икринка к икринке. Карминное цветковое пятно замечательно смотрелось на хрустальном подносе рядом с бело-синим графинчиком, в котором прозрачной пирамидой стояла водка (водку в этом доме никогда не подали бы на стол в бутылке). О соленых огурцах я говорить не буду. Скажу только, что они были. Что касается основного блюда – котлеты с макаронами, то тут тоже комментарии излишни. Однако отмечу, что пространство тарелки было гораздо шире положенного на нее содержимого. Это было элегантно – и котлета хорошо смотрелась, и достоинства самой тарелки не были скрыты.

Осталось сказать о слониках. Именно тяжелые металлические слоники с короткими ногами и длинным телом были подставками для вилки и ножа возле каждого прибора. Не класть же вилку и нож прямо на скатерть (или на салфетку) – вилку и нож должно класть на подставку! Нынче это как-то забылось. То ли металл подорожал, то ли стирать легче стало с появлением порошка «Ариэль». Но тогда... (не везде, конечно, не подумайте, – тогда в студенческих столовых, помню, в помине не было ни ножей, ни вилок, а для любой еды предлагалась столовая ложка из олова низкой пробы с обломанным черенком) кое-где на белой скатерти обязательно ставились подставки. У нас дома мама тоже ставила слоников. И у Макарьева были похожие слоники. Мне кажется, я их помню даже на ощупь. В детстве, когда разговор взрослых забирался в выси непонятного и становилось скучно, так приятно было вертеть слоника в руках и возить его по краю стола, пока не будет сказано строго: «Перестань! Поставь на место!» Потом появилось одно из величайших открытий XX века – клеенка. Скатерти легли на дно комодов. Вилки легли на столы плашмя. Еще помню тяжелых слоников, грудой лежавших в правом глубоком ящике. А потом... ну, конечно, ремонты, переезды... куда они девались? Когда они пропали, куда канули?

* * *

Леонид Федорович Макарьев, окончивший с золотой медалью классическую гимназию, затем историко-филологический факультет Петербургского (Петроградского) университета, потомственный интеллигент, потомственный педагог, один из создателей и крупнейших деятелей «Театра для детей» – области культуры, в которой Советский Союз, надо отдать должное, намного обогнал абсолютно все другие страны, Леонид

Федорович, мой дорогой учитель, профессор Макарьев, народный артист, режиссер, оратор и драматург, пронизанный понятиями и культурой дореволюционной эпохи, принявший революцию и ставший ее пропагандистом, член Коммунистической партии с 1940 года, Леонид Федорович, ироничный и насмешливый, наблюдательный и потому разглядевший фальшь в прославляемом им строе, Макарьев, талант, мучительно ищущий опору, чтобы свести воедино двоящееся сознание, Леонид Федорович, грустный старый человек, которому некому было открыть сердце, он, блестящий и мужественный Артист, не присев, отстоявший на сцене пять часов приветствий на своем восьмидесятилетии, Леонид Федорович Макарьев был истинным носителем петербургского стиля.

Я знал его почти тридцать лет – в институте, дома на Щербаковском, дома на Карповке, в будни, в праздники, на людях и наедине, в официозе и в доме отдыха, в здравии и в болезни, в подъеме духа и в унынии и в болезни, – но никогда я не видел его небритым. Я мог бы снова сказать о белоснежных манжетах – это про него, – про обязательный запах мужского одеколона, про множество внешних атрибутов, свойственных нашему учителю. Но дело все-таки не в форме, а в содержании. Петербург – северный город. Москва, да, пожалуй, и вся Россия отмечают некоторую холодность петербуржцев в стиле общения да и в сердечных привязанностях. Пожалуй, они не так уж не правы. Что поделаешь, мы, петербуржцы, не склонны с первого дня знакомства переходить на «ты». Мы не поощряем московское: «Давай проще, ты Леня, я Петя, зачем нам отчества, правда?» Ан нет, неправда! Отчества нужны. Это уважение к предкам и к традиции. Так учил нас Леонид Федорович.

Ах, дорогой мой Мастер! Как он великолепно балансировал на грани пафоса и пародии! Парадокс был его коньком. Он соединял несоединимое, давал новый смысл общеизвестному, опровергал очевидное.

«Дорогие мои! – говорит он. (Он всегда так к нам обращался, никогда не произнося слово „товарищи“ или, тем более, „ребята“.) – Дорогие мои, мы с вами можем изучить систему Станиславского и овладеть его методом. Мы можем проявить молодую энергию и гражданский темперамент, но искусство начнется только тогда, когда ко всему этому добавится еще одно необходимое качество – изящество! Без него искусства нет».

«Дорогой мой, – говорит он мне у себя дома, когда я уже известный артист в театре Товстоногова, а он (по возрасту и по здоровью) почти отставной профессор, – я жалею, что не сделал гетевского “Фауста”. У вас на курсе или потом в театре. Я

предложил бы тебе сыграть Мефистофеля. Знаешь, как я представляю себе Мефистофеля? Фрак, копытца, рожки на голове и три сталинских или, как они теперь называются, государственных премии на лацкане. Очень серьезный. И очень убедительно говорит. Черт!»

* * *

Как сейчас, вижу его – в черном длинном пальто, черной, лихо заломленной шляпе, в перчатках – он идет по Моховой улице к нашему институту, и все, что движется – машины, студенты, служащие с портфелями, рабочие, волокущие какую-то железную трубу, – все это не совпадает с его ритмом. А вот архитектура Питера, даже облупившаяся, дома, дворы и арки этого города, прекрасное противостояние двух великолепных серых зданий старого ТЮЗа и Театрального института (Моховая, 34 и Моховая, 35), и любой кусок набережной Фонтанки, по которой идет он от своего дома в Щербаковском переулке, и чугунная решетка, Инженерный замок и Летний сад на другом берегу – все это великолепный фон для стройной, несмотря на возраст, фигуре нашего Учителя.

* * *

Евгения Владимировна произносила слово «очень» без мягкого знака – «очен». В ее речи вообще было немало особенно произнесенных слов. При невероятной четкости и внятности каждого звука. Это была актерская речь петербургской театральной сцены.

Известно, что была она замечена В.Н.Давыдовым и уроки речи получила от него. Была актрисой Большого драматического театра, играла вместе с великим Н.Ф.Монаховым. Старые актеры БДТ помнили Женечку Карпову и всегда передавали ей через меня приветы. И больше почти ничего не известно. Евгения Владимировна никогда не говорила о себе. В 44-м году, после снятия блокады, она, оказавшаяся с семьей в крайнем материальном и моральном неблагополучии, стала вести драматический кружок художественной самодеятельности в университете. В 51-м году кружок назывался уже студией (а среди студентов проще – Драмой) и поразил Ленинград постановкой гоголевского «Ревизора». Об Игоре Горбачеве, Рожановском, Барском, Тарееве, Благовещенской – исполнителях главных ролей

– писала критика, поглядеть на них ездили в отдаленные Дворцы культуры толпы желающих. Довелось и мне, девятикласснику, поглядеть на самодеятельных артистов, и я был поражен. Когда в 52-м году меня не приняли в Театральный институт, я кинулся на юридический факультет ЛГУ, был принят и в первый же месяц учения поступил (по конкурсу!) в студию Карповой.

Картинка воспоминаний, возникающая перед моим внутренним взором, двоится. Изображение все время не в фокусе. Это потому, что никак не могу совместить разруху, неустроенность нашего быта, грубость вкусов и манер, царившую среди моих ровесников, и то присутствие благородного Духа Театра, которое наполняло длинную комнату в шесть окон на первом этаже скучного здания в грязном закоулке одного из внутренних дворов университета.

Я прежде всего о речи. Мы репетировали нормальные советские пьесы тех времен – «Любовь Яровую» Тренева, «Шелковое сюзанэ» А.Каххара, «Обыкновенного человека» Л.Леонова. Евгения Владимировна вслушивалась в наш уличный говор, иногда не делала никаких замечаний, но, помолчав, произносила сама те же слова. И происходило нечто странное. Чередование гласных и согласных звуков имеет не меньшее значение, чем смысл слова. А так как смысл всех слов в этих пьесах был общеизвестным, то именно в звучании открывалась прелесть и новизна. Но уже к новому, 53-му году репертуар сместился в сторону классики, и тут чувство слова, гармония содержания и звука открылись в Евгении Владимировне в полную меру. «Осенняя скука» Некрасова, рассказы и одноактные пьесы Чехова, снова «Ревизор», «Тартюф» Мольера. Все творилось в упомянутой длинной комнате «Клубуса», как называли его студийцы. Единственной декорацией были стулья – сломанные, списанные из студенческих аудиторий. В помине не было никакой радиоаппаратуры. Единственным театральным светом был выключатель у входной двери. Но Дух был! Сцену актового зала или Дома народного творчества мы получали всего на несколько дней. И трудно поверить, что за этот короткий срок появлялась роскошная (да!) строенная (да!) декорация, убедительные, вполне пристойные костюмы (взятые напрокат), мастерские профессиональные гримы. Объяснение этому чуду – ниже.

А пока... зимний вечер, набережную Невы и двор совсем замело. Мы треплемся, бесимся в нашем продуваемом сквозняками Клубусе. Кто-то бренчит на расстроенном рояле. Пробуем заучивать покорившую нас песню геологов: «Я не знаю, где встретиться/ нам придется с тобой. / Глобус крутится, вертится,/ словно шар голубой»... Геологи тогда в моде. В углу

рассказывают анекдоты. Флирт. Шутки. Ревнивые взгляды. И вдруг все смолкает. Мимо окон осторожно по скользкой тропе движутся, крепко держась под руку, две женские фигуры.

Входят Евгения Владимировна и Маргарита Ивановна. Почему я так помню боты? Потертые боты, которые долго и трудно снимали. Здоровались, выясняли, кто здесь, кого нету. Евгения Владимировна почти всегда в черном глухом платье. Украшений никаких. Но белый, особого фасона воротничок подчеркивает скульптурность ее головы, выразительность лица – нос с горбинкой, строгая форма рта, изысканная линия бровей. В молодости она была очень хороша. Потом обе женщины шли в середину комнаты и располагались спиной к окнам. Дуло. Часто сидели, не снимая пальто. Маргарита Ивановна Питоева (Маргоша) – носительница славной театральной фамилии Питоевых. Все родные с давних годов в эмиграции, в Париже. Там выросли, обрели известность. Но об этом молчок, молчок! Что вы! Родственники за границей! Это ж 52-й год – на наших глазах исчезают знакомые университетские профессора. Аресты... шепоты... слухи... Какие там парижские Питоевы! Маргоша, и все! Совсем одинокая старая женщина, неотрывная компаньонка Евгении Владимировны. Она всегда улыбается. Молчит и улыбается. Но Карповой она совершенно необходима. Когда она не находила в нас понимания, она повторяла свою речь и смотрела вопросительно на Маргошу, а Маргоша кивала головой и улыбалась, и Евгения Владимировна успокаивалась.

Но вернемся к чуду наших представлений, которые действительно, по всем компонентам театра, были хороши и ценились зрителями на совершенно профессиональном уровне. Как это случалось? Откуда бралось?

А это обломки петербургской культуры собирались на призыв. Никто из них ничего нам не проповедовал. Они не читали нам лекций, они (никто из них!) никогда не говорили о себе, потому что у них было прошлое, и прошлое это было совершенно неприемлемо для настоящего, и говорить о нем было опасно. Но они появлялись. Бросали на нас лишенные любопытства взгляды. Внимательно выслушивали Евгению Владимировну. Кивали. Улыбались. Перешептывались. А потом профессор Евгеньев-Максимов кое-что (очень коротко) объяснял нам в особенностях драматургии Некрасова. Прихрамывая, появлялся странный криволицый художник Оскар Юльевич Клевер, сын знаменитого обрусевшего шведа, петербургского академика живописи Юлия Клевера. Появлялись старые люди (они не были еще старыми, сейчас я гораздо старше их, но нам они казались древними) и принимали участие в подготовке нашего представления. И

появлялись подлинные предметы – немного, один-два: цилиндр, шляпная коробка, трость, лорнет, колокольчик – и от этих предметов шло тепло. Мы заряжались этим теплом. Пластика, манера речи, способ общения людей круга Евгении Владимировны, темы их разговоров невольно влияли на нас. Мы были студентами университета, но именно потому, что были еще студийцами Драмы, можем сказать, что получали в те годы настоящее университетское образование.

Оскар Юльевич Клевер был художником наших представлений. Средства были минимальные – и на материалы, и на оплату работы, но мизерность возможностей необыкновенно стимулировала изобретательность. Для «Обыкновенного человека» и «Осенней скуки» удалось смонтировать даже нечто вроде легкого павильона. Дом Оргона в «Тартюфе» выглядел действительно богатым и действительно французским домом. Костюмы на заказ шились исключительно редко, опять же по малости средств. Чаще шел подбор на городском складе костюмов у канала Грибоедова. Но все решал вкус того, кто выбирал, чувство стиля, знание эпохи. С гордостью за нашу Драматическую студию вспоминаю: художественное телевидение только-только зарождалось, никакого поточного, серийного производства не было, исключительно «штучный товар». Поэтому требования к художественной стороне были очень высокие. Так вот, по ленинградскому телевидению шла «Осенняя скука» – великолепная пьеса Некрасова в нашем исполнении, в наших костюмах и декорациях, а столичное телевидение показало целиком (!) нашего пятиактного «Тартюфа». Под руководством Карповой мы, двадцатилетние, играли и ровесников, играли и средний возраст, и стариков. И было это убедительно, потому что с нами работал один из лучших гримеров страны – В.П.Ульянов, главный гример «Ленфильма». Не за жалкую оплату, а во имя уважения к слову «Университет» и персонально к Евгении Владимировне Карповой. К нам заходили люди, близкие по духу, да так и прикипали, становясь постоянными бесплатными сотрудниками. Так посидела пару раз на репетициях поклонница Игоря Горбачева И.А.Венерт и осталась возле Драмы на годы, обеспечивая выход всего печатного материала – программ, афиш.

* * *

Евгения Владимировна, совсем уже одинокая, окончила свои дни в Доме ветеранов сцены. Отдельный рассказ мог бы быть о

людях, живших там, рядом с ней, столь разных, столь ярко индивидуальных, но, помимо своей воли, соединявшихся в единую живую картину былой культуры – петербургского стиля. Это был бы грустный рассказ. В нем прорывался бы надрыв, который так тщательно скрывался этими людьми по опасению перед слишком бодрым временем и по причине все того же благородства традиций. Но я останавлиюсь.

Я пройду в одиночестве по одной из набережных невозможного города Санкт-Петербурга. Будет солнечный день (или дождь, или пурга, или серая слякоть). Я погляжу на удивительное сочетание плоской земли и изумительных рукотворных строений. Порадуюсь, что я уроженец этого города. И снова, и снова прошепчу: Петербург не только северная земля и гений итальянских и русских архитекторов, – это люди, которые умели жить в нем и вместить в себя достоинство, трагичность и величие этого города.

Октябрь – ноябрь 2001

СТАРИК. Мама, мамочка моя...
Где ты, мама?

СТАРУХА. Не бойся ничего. Я с тобой.

СТАРИК. Нет, Семирами,
дерьмовочка ты моя,
ты мне не мама. Сирота я в
этой жизни.

Кто меня защитит?

Эжен Ионеско. Стулья

Я вижу ее на мосту.

Это мрачный путь Питера.

Литейный мост начинается от неколебимого Большого Дома – вместилища сыска и пыток. Другим концом мост упирается в длинные стены Военно-медицинской Академии без видимых ворот и дверей. Правее большая пустота, посреди которой стоит Ленин на броневике. Дальше Концертный зал, неотличимый от жилого дома, зал, на сцене которого выступал я не меньше сотни раз. И еще правее, там же на набережной, – темно-красная тюрьма Кресты. Она тянется вправо долго, долго... пока не начнутся неопрятные заводы Выборгской стороны.

Музыкальная школа Калининского района на улице Комсомола, где обратная сторона тюрьмы.

Обычная дверь обычного ленинградского дома – парадный вход, которому больше подошло бы название черный ход. Четвертый этаж. Без лифта. Квартира справа, квартира слева. Щербатые ступени, немытое окно во двор. Выше, выше. А на самом верху... то скрипка слышится, то будто фортепьяно. Детей учат музыке.

Сюда и ходила Евгения Михайловна от улицы Толмачева (ныне и прежде – Караванной) мимо цирка, по Моховой на Литейный, а там через Неву по Литейному мосту. Ходила пять-шесть дней в неделю. Двадцать лет подряд. Именно ходила – пешком. Транспорт очень неудобный. Пока дойдешь до троллейбуса, пока дождешься его. Да еще не войти – битком набито. Лучше уж по чистому воздуху (если ленинградский воздух можно назвать чистым) на своих двоих. Ну и что ж, что пять километров с лишком? Значит, пять километров.

В любую погоду.

Женя Романова была оптимисткой. Их было три сестры – Анна, Женя и Раиса. Анна была строгой, Раиса – печальная, а Женя была оптимистка. Был еще брат – Яков. Тот был талантливый озорник. Женя блестяще окончила консерваторию. К окончанию родители подарили ей прекрасный кабинетный рояль – коричневый Tresselt. Шопен, Рахманинов, Скрябин – это был ее репертуар. Она собиралась концертировать. Но... Петроград, 20-е годы... людям было как-то не до Шопена.

К 30-му году Женя увлеклась театром, сочетанием музыки и движения, ритмикой, системой Далькроза. Группа энтузиастов создала агитационно-экспериментальный Театр-Клуб. Режиссер и главный актер театра – Юрий Сергеевич – влюбился в красивую пианистку. Они поженились. Отметили этот союз в шумной компании 23 сентября и потом не забывали эту дату.

В 35-м Юрия Сергеевича арестовали по подозрению в классовой чуждости. Потом выслали. Но не в глушь – всего-навсего в Саратов. И не одного – с женой и сыном, который только родился. Через два года судьба переменилась: вернулись в Ленинград. Получили комнату! Большую – 26 метров. Правда, в густонаселенной коммуналке, но район – Толмачева улица, угол Невского! Напротив Аничкова дворца. И цирк рядом, худруком которого и стал Юрий Сергеевич.

Это страшные годы – конец 30-х. Арестные годы. Государственный террор. Страх. Но вот смотрю на фотографии тех лет – ясные лица, улыбки, смех. Что бы это значило? Ничего не замечали, глупыми были? Да нет, не похоже. Видимо, жизнь объемнее той последующей «исторической правды», у которой всего две краски – черная и красная.

РАБИС – теперь это слово забыто, а они, Юрий Сергеевич и Евгения Михайловна, они были РАБИС – работники искусства. У РАБИС был свой дом отдыха под Сочи. Плескалось Черное море. Главный цвет одежд был белый. Циркачи окружали известного режиссера – Виталий Лазаренко, Владимир Дуров, джаз лилипутов... Было весело.

Война превратила курортное побережье в месиво неразберихи и паники. И началось движение в медленно шевелящихся поездах не туда, куда едешь, а туда, куда везут. Свердловск... Ташкент... Андижан.... Трудное, голодное время.

Женя была оптимисткой. И был маленький сын на руках. И была профессия в этих руках. И была голова на плечах, В Андижане, узбекском городе, набитом эвакуированными, Евгения Михайловна создала и возглавила первую детскую музыкальную школу. Впервые в жизни это было СВОЕ ДЕЛО. Не общее, где она «одна из»... а свое, когда несешь ответственность за все. Это было изнурительное испытание и... духовный подъем.

Но муж призвал в Москву. Юрия Сергеевича назначили худруком Московского цирка, и он звал семью в столицу. Жилья не было. Но в углу циркового коридора, рядом с гримерными, освободили для руководителя полторы комнаты от бывшей бухгалтерии, туалет общий на весь коридор.

Женя оставила свое детище – музыкальную школу, потому что главный в семье муж и его судьба определяет все. Преподавала ритмику в студии разговорных жанров. Учила музыке клоунов. Одним из учеников был молодой демобилизованный солдат Юра Никулин, имя которого теперь носит этот цирк на Цветном бульваре. Как все женщины цирка, Женя шила босоножки и пыталась продавать их на соседнем рынке. Дело не пошло. Как-то у нее это не очень получалось. Но жизнь... жизнь шла. И не была пустой. Потому что Женя была оптимисткой и талантливой трудящейся женщиной. В полутора комнатах инструмента не было. Но на другой стороне коридора, в клоунской студии, пианино стояло. В выходной день цирка, бывало, когда затихал коридор, доносились вздохи и рыки зверей из конюшни снизу и слышался Рахманинов из-за клоунской двери.

Было не скучно. Юрий Сергеевич блистал остроумием. Сходились интересные люди – художник Рындин, писатель Ардов, директор Стрельцов, журналист Лукин.

Потом все кончилось. Разгром всего руководства цирка. Снятие с работы, исключение из партии за идеологические нарушения. Полторы комнаты были оставлены, и вернулись в Ленинград, если не к разбитому корыту, то к пятнистой с трещинами ванной – единственной на двадцать семь жильцов коммунальной квартиры на Толмачевой.

* * *

Юрий Сергеевич долго не мог найти работу. Пытался восстановить свои права, бывшие связи. Не получалось. Он стал всерьез пить. Денег не было. Продавали вещи из прежних запасов.

И тогда Евгения Михайловна взвалила на себя спасение

семьи. Давала частные уроки. Звучал все тот же коричневый Tresselt, раздражая соседей.

Потом она устроилась педагогом в детскую музыкальную школу. И начался этот ежедневный путь через Литейный мост.

* * *

Мама! Мне нечем возместить мой долг перед тобой. Только памятью... Только памятью. Мне некому объяснить то, что сам я понял с таким опозданием, – ты была носителем театрального таланта высокой пробы. Ты была важнейшим моим режиссером в течение многих лет. Ты не научила меня играть на рояле (виной тому только я сам), но ты учила меня музыке. Твоя придирчивость, твоя неуступчивость в оценках всего, что я делал и показывал тебе в виде проб, все то, что так сильно раздражало и обижало меня тогда, потом оказалось школой гармонии, школой СООТВЕТСТВИЯ замысла и выявления, ритма и смысла, целого и его образующих.

Отец был режиссером-профессионалом, но у него никогда не было достаточно времени для меня. Когда его творческая жизнь наладилась, он работал с утра до вечера. И он так рано умер. Я был еще студентом, когда его не стало. Но ты, мама, ты отдала многие часы и долгие годы, чтобы без готовых формул и проповедей внедрить в мое сознание, что ЕСТЬ МУЗЫКА СЛОВА. И нельзя сметь произносить слова со сцены, если ты не почувствовал, не отыскал внутреннюю музыку именно этого текста. В этом и есть творчество актера. Здесь и рождается магия театра. Актер должен угадать ритм и скрытый напев, который вел автора в момент творения. Более того: актер может ОТКРЫТЬ АВТОРУ истинный ритм, а значит, и смысл его произведения. Потому что написанный текст живет самостоятельной жизнью и лишь частично принадлежит своему создателю. Второй его родитель – тот, кто произносит его вслух.

Но начинать ОБЯЗАТЕЛЬНО надо с того, чтобы относиться к автору как к гению. Именно так! И искать возможность стать КОНГЕНИАЛЬНЫМ ему.

Я помню, когда в начале 60-х я познакомился с Николаем Робертовичем Эрдманом, он в разговоре такой парадокс бросил: к классикам надо относиться легко, как к старым знакомым, они и так гении, а вот с современниками надо обращаться, как с гениями. Они от этого приподнимутся. Когда я рассказал маме об этом разговоре, она очень обрадовалась: конечно, знакомый текст, нотный или словесный – не важно, он уже в нас, и здесь

возможна импровизация, а новое, исполняемое впервые – оно еще не открыто. Оно еще только должно стать музыкой. И если этого не случится, значит, это вообще недостойно внимания и никакого в этом нет смысла.

Ни Эрдман, ни Женя Романова не могли, конечно, предположить, что настанет время, когда театр станет обращаться с классикой не как со старыми знакомыми, а как со сгнившей рухлядью и прямо поверх ритмов и смыслов, созданных нашими предшественниками и учителями, станет лепить собственные импровизации, отыскивая не гениальность автора, а утверждая собственную несомненную гениальность.

* * *

*Осенний вечер быстро наступает.
Иду домой, шагая через лужи,
И в самый мозг мне проникает стужа.
Пришел. Все мама что-то грустное играет.
Осенний вечер быстро наступает.*

Это запись того времени. Пятидесятые.

Евгения Михайловна занимается с учеником. И еще на диване сидит девочка – ждет. Е.М. раздражена. Устала.

Она говорит: «Ну... ну... веди фразу к концу, договаривай ее, каждой клавише свой палец... как будто рассказываешь... ну, и не растягивай! Так... восьмушки, восьмушки... каждую остренько, как будто наколола на иголку... и опять рассказ, легато... Это же называется баллада! Вот и расскажи нам ее звуками... Ну, ну! Руку не вали! Кругло! Как будто яблоко в руке!»

Потом за роялем девочка. – «Триольки, триольки, колокольчики...»

Е. М. устала. Я вижу. Но у меня выученный текст, и я хочу попробовать при ней – как это будет вслух.

Я начинаю... На первой же фразе мама говорит: «Подожди. Я не поняла...»

«Чего ты не поняла? Я еще ничего не сказал».

«Нет, ты уже начал, а я не поняла, что происходит».

«Потерпи! Потом поймешь. Все же впереди».

«Так не может быть. Нужна первая нота. И она должна быть определенной».

«Но я хочу начать именно так... между прочим».

«Пожалуйста. Но я должна слышать, что ТЫ ХОЧЕШЬ НАЧАТЬ

между прочим и скоро станет понятно, почему ты этого хочешь. А сейчас ты просто между прочим что-то говоришь, и я не понимаю что. На сцене так нельзя».

«Что ж мне декламировать, как в старом театре?»

«Не надо декламировать... Но независимо от того, старый театр, или новый, есть обязательные вещи – определенный ритм – любой! Но определенный, заданный текстом и смыслом. Тогда слова ВХОДЯТ в слушателя, а не повисают, как вареные макароны. Давай еще раз...»

О, как я злюсь! Как я сопротивляюсь! Я настаиваю на своем и в результате прерываю урок. Как она может говорить, что правильно, а что нет? Она даже не читала этого текста, а я его уже выучил наизусть!

Боже мой! Теперь я понимаю, что все мои тексты – это частный случай, а Е.М. толковала мне ЗАКОНЫ музыки в применении к слову, и гораздо важнее моих намерений и «придумок» был ее опыт и изумительная художническая интуиция.

* * *

Я становился успешным артистом. Пожалуй, даже пришла настоящая слава. Стал концерттировать. Снялся в нескольких фильмах. Е.М. гордилась мною, волновалась за меня, радовалась. Но никогда – говорю это совершенно определенно теперь, через много лет, через неоднократно проверенные воспоминания, – никогда не стала она мамой – восторженной поклонницей, принимающей все, что делает ее сын, и оберегающей его от любого укора. Она и в восприятии была истинным музыкантом и артистом. В ней звучал камертон точного чистого звука, и по нему она мерилла все, что претендует называться искусством.

* * *

Смерть Юрия Сергеевича была ужасна своей внезапностью. Умирания не было. Была гибель. Весь июнь кружили большие и малые дела. Много работы и много неприятностей в Ленконцерте, который он возглавлял. Началась Всемирная олимпиада молодежи и студентов – надо было ехать в Москву по делам организации культурной программы и конкурсов Олимпиады. Да еще параллельно в их единственной комнате Юрий Сергеевич затеял ремонт. «Косметический», как он говорил, но ремонт! Что

такое ремонт, знает каждый. А что такое ремонт комнаты внутри коммунальной квартиры в 1957 году, знают только те, кто тогда жил.

В июле вырвались из всех забот и уехали в дом отдыха. Все в то же Комарове под Ленинград, куда ездили почти каждое лето. Все втроем – и сын-студент с ними. Прошла неделя. 8 июля случилась смерть.

Вдруг.

«Скорая помощь» не успела приехать.

Толпы людей на похоронах в Театре эстрады. Кладбищенские заботы. Девятый день. Молчаливое сидение. Жара. После этого вместе с сыном Евгения Михайловна уехала на целый месяц – так советовали друзья. Поездом до Ярославля, а оттуда медленным паромом до Плеса на Волге. Они были совсем вдвоем, очень тесно. В последний раз. В ту же осень сын стал актером в театре, и надо было продолжать учебу в институте. И вообще, началась его взрослая жизнь. Она протекала пока все в той же единственной комнате на Толмачевой», но это была уже отдельная жизнь.

Евгении Михайловне предстояло одиночество. Женя Романова любила один раз.

Но Женя Романова была рождена оптимисткой. Было мужество, были силы, и была музыка. Она преподавала, и успехи учеников стали ее радостью. Она сама стала учиться – появилось время для этого. Ее увлек семинар знаменитого органиста Браудо. Его систему она стала внедрять в свои занятия. Е.М. каждый день начинала с гимнастики – общей и специальной гимнастики для пианиста. Почти учебником стала для нее философско-медицинская книга Мечникова «Уроки оптимизма». Появились подруги, компаньонки. В летнее время Е.М. обязательно уезжала в путешествие – по путевке. Побывала даже за границей. В Румынии. Очень понравилось. Она много читала. Тайно начала вести дневник и писать стихи. О смене времен года, о том, что и в осени есть радость.

Но главным, конечно, был сын. Шумная круговерть начала его актерской жизни. Успехи, победы, тревоги, обиды. Романы, разрывы.

Женя Романова хотела быть рядом, но никак не хотела руководить жизнью сына. Ревновала. Может быть, страдала. Но ей удалось сохранить некоторую автономию, личное достоинство. Спасала опять же музыка – часто ходила в Филармонию. Сын составлял компанию, но редко. Ей не удалось по-настоящему приобщить его к музыке. Ну что ж, ходила с подругой или с племянницей – моей кузиной Маей Романовой, дочерью Якова.

Или одна. Фортепьянные концерты более всего привлекали. Рихтер был ее героем. Потом была настоящая влюбленность в появившегося Ван Клиберна. И еще загадочный красавец – пианист Микельанжели.

Жизнь была трудная, достаточно бедная, стесненная, но это не особенно тяготило – опыт, привычка. А вот болезни... Но и в преодолении болезней появился опыт. Главное – не сдаваться!

И потому ПЕШИЙ ХОД через Неву по Литейному мосту в метель или в дождь под зонтиком, а потом обратно, уже в полной тьме короткого зимнего ленинградского дня, – это важно! И это нужно.

Евгения Михайловна изучала «систему правильного дыхания», и она УМЕЛА ДЫШАТЬ. Ее жизненных сил хватало на то, чтобы ободрить сына, когда среди взлетов наступала депрессия, и он – взрослый – приходил под мамино крыло.

* * *

Утро 25 апреля 1970 года было хорошее утро. Мы с Наташей Теняковой решили наконец, как тогда говорили, «расписаться». В десять утра в ЗАГСе на проспекте Маркса, кроме нас с ней, было двое свидетелей – Саша Белинский и Никита Иванов-Есипович. И мама. Прошло все быстренько. И поехали мы на такси на Толмачеву улицу. Всё в ту же мамину комнату. Стол был накрыт заранее. Скатерть белая. Вино, колбаса, сыр, шпроты. Посидели минут тридцать и... куда деваться? Работа! День субботний, и утренний и вечерний спектакль. Мама была радостной. Наташа ей нравилась. Она даже (впервые!) заговорила, что готовится стать бабушкой. А вообще это звание к ней не шло. Женя Романова была дамой.

* * *

В навороте событий следующего года было все – надлом жизни в театре, съемки фильма, невероятное количество спектаклей в Ленинграде и на гастролях. Но все пронзила болезнь мамы. Профессор Снежко в откровенном разговоре не оставил надежды.

После операции маму перевезли к нам, на Московский проспект. Только тут довелось ей проститься наконец с Толмачевой улицей, с комнатой, где прожила она с перерывами тридцать с лишним лет.

В июле театр играл в Куйбышеве. «Лиса и виноград» шла на гигантской сцене местной оперы много раз подряд.

Возле мамы были те, перед кем я в неоплатном долгу. Была Валентина Карловна Мягер – врач милостью Божьей и самоотверженная моя подруга.

Был не бросивший ее после операции выдающийся хирург Лев Иванович Снежко. Была Мая Романова.

* * *

Телеграмма в Куйбышев пришла седьмого. Спектакль отменили. Я полетел в Ленинград. 8 июля, в день смерти Юрия Сергеевича, только через четырнадцать лет, я увидел мою маму, которой уже не было.

* * *

Мая рассказала, что она держалась мужественно. Снежко держал ее за руку, утешал. Сделал обезболивающий укол.

Женя Романова стала засыпать. Несколько раз повторила: «Я не хочу туда». Несколько раз.

* * *

Женя Романова была оптимисткой.

* * *

Земля не кончается никогда, потому что она круглая. Небо не кончается, потому что оно везде. А жизнь кончается смертью. Все герои этой книги уже не здесь. Печаль и трагедия финала обрамляют земной путь ушедших, он становится видимым во всей полноте и потому так трогает и наполняет любовью сердца живущих.

11 марта 2004

notes

Примечания

Прощай, мой друг, прощай,
Покоя сердце просит (*фр.*).